

# GAZETTE des BEAVX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

1873

HERVY DEL.

90<sup>e</sup> Livraison.

Tome VII. — 2<sup>e</sup> période.

1<sup>er</sup> Avril 1873.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> AVRIL 1873.

### TEXTE.

- I. LA GALERIE DE M. ROTHAN (1<sup>re</sup> article), par M. Paul Mantz.
- II. DAVID ET SON ÉCOLE JUGÉS PAR M. THIERS EN 1824, par M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob).
- III. LES LITS ANTIQUES CONSIDÉRÉS PARTICULIÈREMENT COMME FORME DE LA SÉPULTURE (1<sup>er</sup> article), par M. L. Heuzey.
- IV. MUSÉE DE LILLE. LE MUSÉE DE PEINTURE (3<sup>e</sup> article), par M. Louis Gonse.
- V. COLLECTION LAURENT RICHARD (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. René Ménard.
- VI. LES FRESES DE RAPHAEL A LA MAGLIANA, par M. A. Gruyer.
- VII. LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES. I. SIR RICHARD WALLACE, BART.  
III. SIMPLE INVENTAIRE (3<sup>e</sup> article), par M. Léon Mancino.
- VIII. DE HUGO VAN DER GOES A JOHN CONSTABLE (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Henri Perrier.

### GRAVURES.

Frontispice tiré d'un tableau de Berghem. Dessin de M. Pirodon, grav. de M. Comte. La Femme au gant. Eau-forte de M. Boilvin, d'après Frans Hals. Grav. hors texte. Portrait de Page attribué à Jean Leduc. Dessin de M. Rousseau, grav. de M. Boetzel. Jan Niclaesz Gael, d'après A. Palamèdes. Dessin et gravure des mêmes. Portrait d'homme, d'après Nicolas Maas. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon. Les Chaumières. Eau-forte de M. Lalanne, d'après Van Goyen. Grav. hors texte. Marine, d'après Van Goyen. Dessin de M. Lalanne, gravure de M. Boetzel. Les Oiseaux dans le parc, d'après Hondekoeter. Dessin de M. Bocourt, gravure de MM. Sotain et Tourfaut.

Groupe de fruits, d'après Jan Davidz. Dessin de M. Lafanne, gravure de M. Boetzel.

Toutes ces gravures sur bois et ces eaux-fortes ont été reproduites d'après les tableaux de la galerie de M. Rothan.

Lit en marbre du tombeau de Palatitza, en Macédoine.

Lit en marbre du tombeau de Pydna, en Macédoine.

Chambre sépulcrale du tumulus de Pydna.

Ces trois bois ont été dessinés par M. Sellier et gravés par M. Midderigh.

Achille exposé sur le lit funèbre. Dessin de M. Sellier, gravure de M. Comte. Hercule sur un lit de festin. Dessin et gravure des mêmes.

Intérieur d'un palais (Musée de peinture à Lille). Dessin de M. Gilbert, grav. de M. Comte. Soldat sous Louis XIII, d'après M. Meissonier. Dessin de M. H. Rousseau, gravure de M. Boetzel. (Collection Laurent Richard.)

Vue de Venise. Eau-forte de M. Gaucherel d'après M. Ziem. Gravure hors texte. (Collection Laurent Richard.)

L'Enfant prodigue, d'après Marilhat. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte. (Collection Laurent Richard.)

Nymphes et Faunes. Eau-forte de M. Brunet-Debaine, d'après M. Corot. Gravure hors texte. (Collection Laurent Richard.)

Le Gué. Eau-forte de M. Lalanne, d'après Troyon. Grav. hors texte. (Coll. L. Richard.) Fontaine Wallace. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Boetzel.

Autre modèle de fontaine Wallace. Dessin et gravure des mêmes.

Paysage d'après Ruysdael. Gravure de M. J. Quartley.

La Chapelle norvégienne. Eau-forte de M. Martial, d'après Ruysdael. Gravure hors texte. Tombeau du Taciturne à Delft. Eau-forte de M. Gaucherel d'après Em. de Witt. Gravure hors texte.

L'Infante, gouvernante des Pays-Bas. Eau-forte de M. J. Jacquemart, d'après Simon de Vos. Gravure hors texte.

Portrait de jeune homme. Eau-forte de M. Gilbert, d'après G. Coques. Grav. hors texte. Chasse à courre. Eau-forte de M. J. Jacquemart, d'après J. Fyt. Gravure hors texte.

Le Chirurgien de village. Eau-forte de M. Martial, d'après D. Téniers. Grav. hors texte.

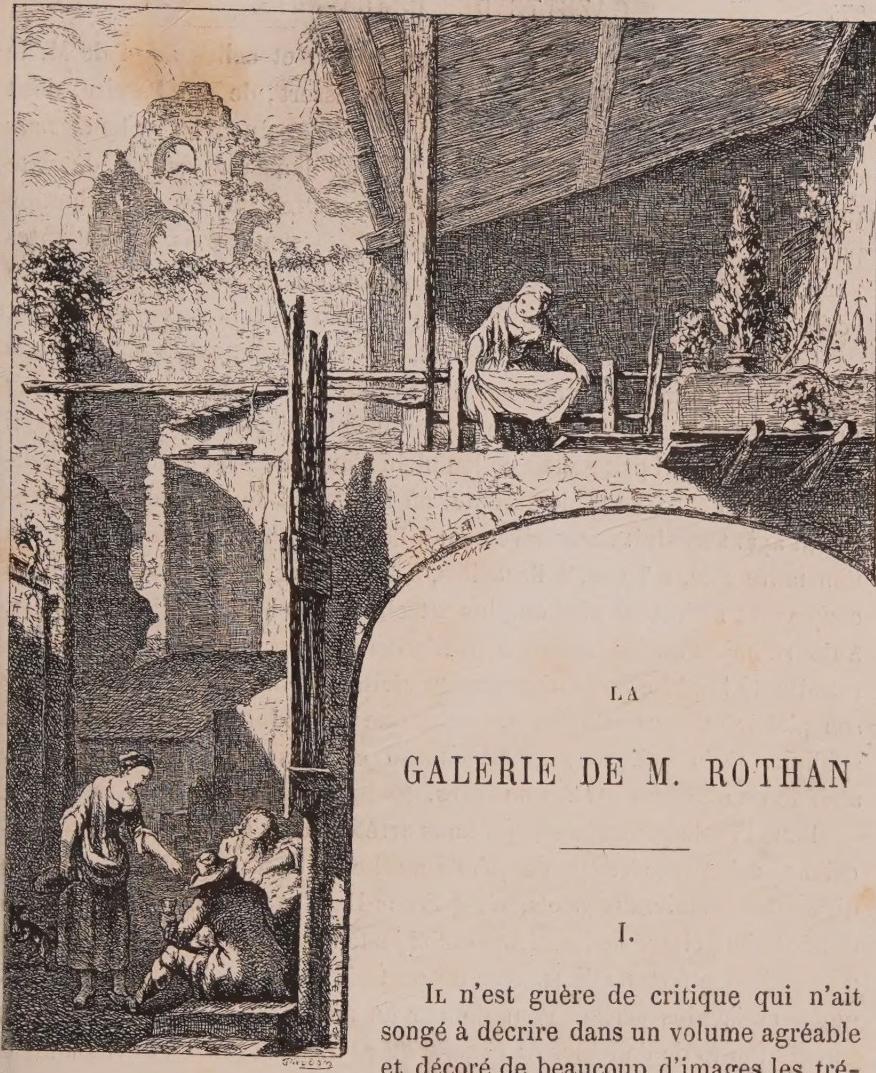
La Belle-Fille de Goya. Eau-forte de M. J. Jacquemart, d'après Goya. Grav. hors texte.

La Femme adultère. Eau-forte de M. Courtry, d'après Cranach. Grav. hors texte.

Waterloo. Eau-forte de M. Martial, d'après Eugène Delacroix. Gravure hors texte.

Sous bois. Eau-forte du même, d'après M. Diaz. Gravure hors texte.

Avec ce numéro nous donnons : 1<sup>o</sup> INVALIDE DE L'HOSPICE DE LA MARINE A GREENWICH, eau-forte de M. Héduin d'après H. Raeburn.  
— 2<sup>o</sup> LE COTTAGE, eau-forte de M. Brunet-Debaine d'après John Constable. — 3<sup>o</sup> FLEURS ET FRUITS, eau-forte de M. Greux d'après Van Huysum. Ces gravures devront être placées aux pages 255, 261 et 265 du présent volume.



LA

## GALERIE DE M. ROTHAN

---

### I.

Il n'est guère de critique qui n'ait songé à décrire dans un volume agréable et décoré de beaucoup d'images les trésors, pour la plupart inconnus, que conservent les cabinets des amateurs de Paris et de la province. Le cadre est vaste et charmant, et nous avons tous assez bonne opinion de notre style pour croire qu'il ne

nous serait pas impossible de rendre aux collections françaises un service pareil à celui que mistress Jameson a rendu aux galeries de l'Angleterre. Mais les livres que tout le monde a rêvés, personne ne les écrit. Le courage manque, et peut-être aussi le libraire. Quoi qu'il en soit, si le volume attendu est si lent à paraître, les curieux en trouveront-ils du moins quelques chapitres dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Sans trop se hâter, et selon les hasards heureux de l'occasion, elle a déjà fait connaître, par la plume d'écrivains dont l'inégalité nous contriste plus que personne, les collections fameuses de M. Thiers, de

M. le comte Duchâtel, de M. Maurice Cottier, et celles aussi de M. le comte Pourtalès, de M. de Morny, de M. Delessert, de MM. Pereire, dont les trésors dispersés sont allés enrichir des musées nouveaux. La *Gazette* essayera aujourd'hui d'introduire le lecteur dans une galerie de date plus récente, mais où se rencontrent des œuvres pleines de séduction pour l'amateur épris des belles peintures, et non moins intéressantes pour les chercheurs inquiets qui savent que l'histoire de l'art n'est point écrite et qu'elle n'est encore racontée que par les tableaux des maîtres.

Cette collection, nous l'avons dit, a été récemment formée et elle s'est accrue au milieu de circonstances difficiles. M. Gustave Rothan était premier secrétaire d'ambassade lorsqu'il acheta quelques tableaux qui l'avaient séduit. Il prit goût à ce jeu plein d'aventures, et les chances heureuses de la carrière diplomatique, où il a laissé de si excellents souvenirs, l'ayant conduit successivement à Berlin, à Stuttgart, à Francfort, à Constantinople, à Turin, à Bruxelles, à Hambourg, à Florence, il a beaucoup vu et il s'est de plus en plus attaché aux nobles créations de l'art. Aujourd'hui, l'ancien ministre plénipotentiaire a fait de sa charmante retraite de la place Saint-Georges un véritable musée où il a réuni, pour son plaisir et pour celui de ses amis, une collection qui ne vise pas au sublime, mais qui, savamment choisie et tous les jours augmentée, abonde en œuvres exquises ou rares.

Dans l'école hollandaise, qui nous arrêtera d'abord et dont nous voudrions parler avec les égards qu'elle mérite, le chef du groupe, le maître digne des premiers respects, c'est Frans Hals. Au moment où les productions du peintre de Haarlem sont si justement recherchées, M. Rothan a eu la bonne fortune de trouver un portrait de sa manière la plus énergique et la plus écrite. Pour donner un nom à ce chef-d'œuvre, nous serions tentés de l'appeler *la Femme au gant*. C'est l'image, évidemment ressemblante, d'une honnête dame hollandaise, qui déjà n'est plus très-jeune, mais qui se montre à nous sérieuse, intelligente, avec je ne sais quel éclair de bonté maternelle dans le sourire de ses yeux et de ses lèvres. Cette chose insaisissable qu'on appelle l'idéal n'est pour rien dans la conception, dans l'exécution de ce portrait si simple à la fois et si fier. Le sentiment, l'attitude, le costume, tout est emprunté à la vérité pure. Vue presque de face et jusqu'aux genoux, l'inconnue porte une robe noire agrémentée au corsage d'étroites bandelettes de velours vio-lacé; elle a un bonnet blanc, qui n'est pas héroïque le moins du monde, un grand col blanc, de blanches manchettes, et c'est aussi de blanc que sa main droite est gantée, la main gauche étant restée nue. Ainsi du noir, du blanc, et ces tons indescriptibles dont Frans Hals se sert pour exprimer



HALS PINXT

BOILVIN SC.

LA FEMME AU GANT.

zette des Beaux-Arts.

Imp.A.Salmon-Paris



mer les carnations féminines, c'est toute l'harmonie de ce tableau sobre et puissant. Ajoutons que Hals n'a jamais été plus peintre : certains détails, notamment les yeux, rayonnent de douceur et de vie; l'étoffe légère du bonnet et les gants de peau blanche sont des merveilles d'exécution. La peinture est large, accentuée, résolue. Et puisque, comme on l'annonce, MM. Unger et Vosmaer se préparent à publier un choix des



PORTRAIT DE PAGE ATTRIBUÉ A JEAN LEDUC.

(Galerie Rothan.)

œuvres de Frans Hals, ils feront bien, après avoir reproduit les grandes pages historiques du musée de Haarlem, de donner place dans leur recueil à quelques-uns de ces portraits intimes où Hals est aussi sincère, aussi fort que dans ses réunions d'arquebusiers ou de régents des maisons de charité. *La Femme au gant*, ainsi qu'on le verra par l'eau-forte que publie la *Gazette*, ne serait pas indigne de figurer dans cette gloieuse compagnie.

Un petit tableau, d'un sentiment tout différent, nous montre Hals en

ses gaietés exubérantes et révèle en lui le créateur du genre où s'illustre son élève Adrien Brauwer. C'est une réunion de quatre buveurs qui ont toutes les apparences de chenapans de la pire espèce. Trois d'entre eux sont attablés dans l'attitude de ces gens pour lesquels l'ivresse est une douce habitude : le quatrième, debout derrière ses compagnons, lève symétriquement les deux bras en tenant un pot d'une main et de l'autre un verre. Oeuvre hardie, improvisée dans un moment de verve, cette peinture est restée à l'état d'esquisse, ou plutôt c'est le projet, le commencement d'un tableau futur. Ces *Buveurs* nous intéressent à plus d'un titre. D'abord on découvre, en regardant bien, un monogramme formé d'une H, dont la dernière barre s'allonge un peu dans le sens horizontal, de façon à figurer une L où quelque chose d'approchant. Cette singularité nous a un instant troublé. Ce monogramme n'est point celui que Bürger a reproduit dans la *Gazette*<sup>1</sup>, mais par la coloration générale et par une certaine note d'un roux clair le tableau rentre bien dans les méthodes premières de Hals, surtout si l'on prend cette petite peinture pour ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire pour une préparation sur laquelle l'artiste aurait plus tard semé des accents virils et de spirituelles violences. Les *Buveurs* montrent en germe la manière de Brauwer ; on y reconnaît son coloris, ses types et jusqu'à ce sentiment de la caricature qui lui tint lieu d'idéal. Une dernière remarque doit être faite. Il est convenu que l'école hollandaise ne s'élève jamais au-dessus du terre à terre et des réalités quotidiennes. Est-ce bien vrai ? Il se trouve que parmi les maîtres hollandais, et non compris les paysagistes, il en est au moins deux qui ont souvent cherché toute autre chose que la vérité vulgaire. Cette puissance extra-naturelle ne sera pas contestée à Rembrandt : il s'est servi de la lumière comme d'une poésie, et, quand il l'a voulu, il a été le plus mystérieux, le plus fantastique des peintres. La même préoccupation, le même besoin d'exagérer et de pousser les choses à outrance, éclatent bien souvent chez Frans Hals. Lorsqu'il peint la vieille *Hille Bobbe*, la sorcière qui faisait peur aux enfants dans les rues de Haarlem, il cherche l'atroce et le risible à la fois. Sous une forme moins violente, le même élément se retrouve dans les *Buveurs* de la galerie de M. Rothan. L'ivrogne exalté qui, brandissant le verre et la cruche, lève les bras en l'air, semble découper sur la muraille l'étrange silhouette d'une chauve-souris gigantesque. C'est un cauchemar à la Goya. Et voilà pourquoi des maîtres tels que Rembrandt et Frans Hals dominent l'école hollandaise et la dépassent. Ils dédaignent les réalités

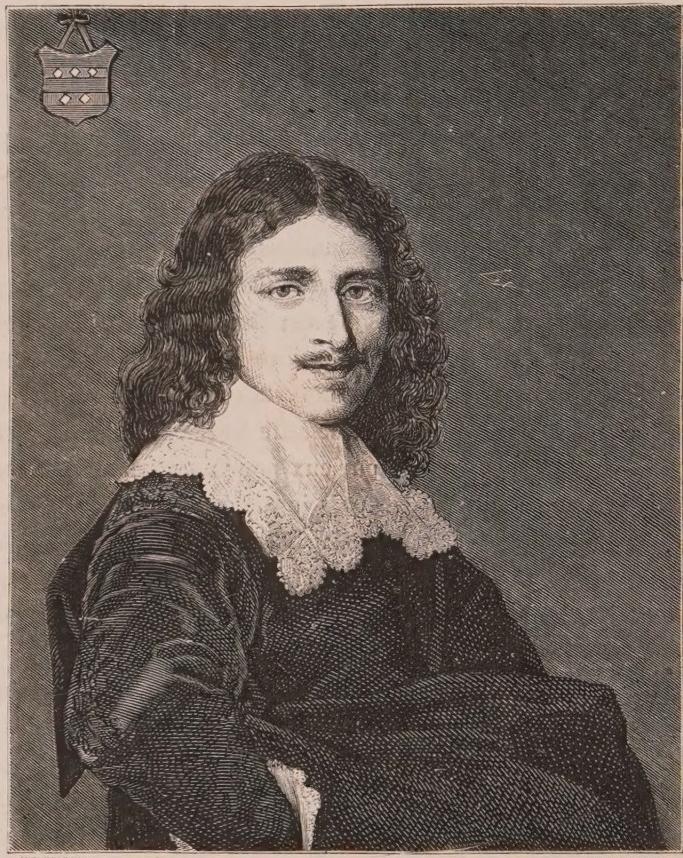
<sup>1</sup> T. XXIV, p. 434.

quand elles les gênent, quand elles ne leur permettent point d'exprimer librement le rêve de leur fantaisie. L'imagination ne donne pas toujours des coups d'aile dans l'azur ; elle descend parfois aux régions basses de la nuit et de la laideur : la caricature est une sorte d'idéal renversé.

Nous ne quitterons pas Frans Hals sans dire un mot de son frère Dirk. Il y a vingt ans, les Dirk Hals étaient assez rares en France. Ils y arrivent maintenant, protégés par la légitime renommée du glorieux portraitiste. Bürger avait importé trois tableaux de Dirk, et il a savamment jugé dans la *Gazette* l'œuvre de ce peintre, qu'il ne faut pas prendre pour un artiste de *primo cartello*. Le *Concert* que possède M. Rothan dit bien quelle était la valeur de ce maître aux spirituelles élégances. Avec la signature connue, ce tableau porte la date 1646. Dans un appartement qu'enveloppe une grande tonalité grise, — comme chez Leduc ou Palamèdes, — Dirk Hals a groupé quelques personnages, cavaliers de haute mine et dames aux robes soyeuses qui ont l'air de faire de la musique, mais dont la véritable fonction pittoresque est de s'enlever en tâches verdâtres, brunes ou rosées sur la tranquillité d'un fond clair. Les tons d'ailleurs n'ont rien de trop voyant : on restait fidèle aux grandes lois de l'harmonie dans la famille et dans l'école de Frans Hals. Le *Concert* est donc un joli tableau, agréable et curieux pour ceux, nombreux encore, qui ne connaissent pas Dirk Hals. Mais je n'ai aucune raison de cacher qu'il existe entre les deux frères une prodigieuse différence. Le dessin de Dirk est peu écrit, et dans ses scènes de conversations, dans ses tableaux à costumes, il semble inférieur à l'artiste à qui on l'a souvent comparé, Palamèdes.

Ici, il faut essayer de s'entendre. On sait quel mystère enveloppe la famille des Palamèdes. Lorsqu'on rapproche les œuvres, les dates et les rares renseignemens imprimés, on arrive à croire que deux peintres, trois peut-être, ont porté ce nom un peu singulier et qui semble renouvelé des Grecs. Mais on ne sait pas bien quel lot doit être attribué à chacun d'eux dans le partage des tableaux qui représentent des scènes militaires, des batailles, des réfugés détroussant de pauvres hères, ou des intérieurs animés d'élégants gentilshommes et de dames aux mœurs faciles. Dans ses *Musées de la Hollande*, Bürger a essayé de débrouiller un peu cette confuse histoire. A défaut de documents authentiques, il n'a pu remettre dans sa vraie lumière qu'un seul des Palamèdes, — Anthonie, — celui qu'on fait naître à Delft en 1604, qui fut affilié à la corporation des peintres en 1636, qui devint en 1673 *hoofdman* de la gilde et qu'on croit être mort en 1680. Ces dates sont celles des livres, et nous les donnons pour ce qu'elles valent. Les œuvres ici sont plus significatives. Il

est possible qu'Anthonie Palamèdes ait peint des conversations et des batailles; il est certain qu'il a fait des portraits. Mais combien ces portraits sont rares! On en connaît trois tout au plus: le portrait d'homme du musée de Bruxelles, qui est daté de 1650, un buste de jeune fille au musée de Berlin, et peut-être, à Amsterdam, le portrait du prince Fréd-



H. ROUSSEAU. sc.

E. BOETZEL. sc.

JAN NICLAESZ GAEEL, D'APRÈS A. PALAMÈDES.

(Galerie Rothan.)

ric-Henri, qu'on a contesté. A ce court dénombrement la collection de M. Rothan nous permet d'ajouter un Palamèdes d'une authenticité parlante. C'est un charmant portrait d'homme, une œuvre fine autant que rare et qui se recommande à tous les délicats. Au coin du tableau on lit l'inscription suivante: *A° 1644. A Palamedes pinxit.* Grâce à quelques lignes écrites en hollandais au revers du portrait, nous savons que l'éle-

gant modèle s'appelait Jan Niclaesz Gael, qu'il est né le 3 août 1606, et qu'il est mort le 2 novembre 1666. Ce n'est là qu'un nom perdu dans l'immense oubli, et cependant on se persuade aisément qu'un *gentleman* de si fine race a dû jouer quelque rôle dans l'histoire. L'œuvre est aussi sympathique que le personnage. Un goût exquis a présidé à l'exécution, à la fois serrée et facile; la vie anime le regard, une douceur intelligente respire dans la physionomie, l'ensemble est d'une distinction suprême.

Et ici se vérifie la justesse d'une remarque qui a sans doute été faite, mais qu'il faut préciser. Lorsque Rembrandt prit possession de son domaine, presque tous les portraitistes hollandais furent touchés de cette manière vaillante et ils inclinèrent plus ou moins vers la mode nouvelle. Toutefois, — c'est Bürger qui le fait observer, — B. Van der Helst résista à ces influences souveraines; il resta calme, clair, un peu froid peut-être. Eh bien, il ne fut pas le seul à se défendre contre les séductions de la méthode rembranesque. Le portrait de Jan Gael le dit éloquemment: Anthonie Palamèdes fut aussi de ceux qui ne se laissèrent pas troubler par le succès du novateur. Il ne songea pas à imiter Rembrandt. C'est que Delft n'est peut-être pas aussi loin d'Anvers qu'on le suppose. Pour nous, il nous semble qu'au moment où Van Dyck venait de mourir, A. Palamèdes essaya d'allier à la sincérité des vieilles pratiques hollandaises quelque chose de l'élégance du maître flamand.

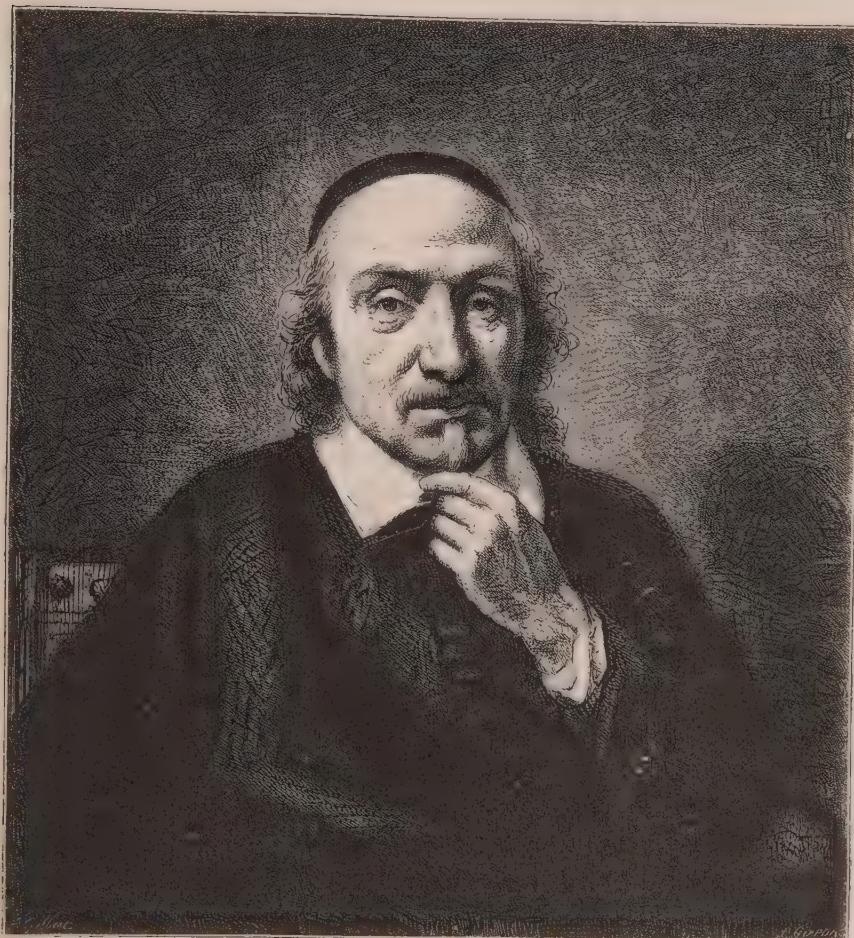
Se peut-il que l'auteur du charmant portrait dont nous venons de parler soit le Palamèdes des scènes militaires et des assemblées amoureuses? Franchement, nous n'en savons rien. Et, comme il est dit que la galerie de M. Rothan a été formée tout exprès pour servir de texte à notre enquête, voici précisément une de ces conversations qu'on attribue d'ordinaire à Palamèdes, sans trop se demander s'il s'agit d'Anthonie, de son frère ou d'un autre membre de la famille. C'est un petit tableau d'apparence assez inoffensive, où l'artiste a groupé, toujours sur un de ces fonds gris qui sont la caractéristique de l'école, un gentilhomme debout, causant avec une dame assise et vue de dos. Les costumes sont, sauf les variétés de la mode hollandaise, ceux qu'on rencontre dans les gravures du temps de Louis XIII, et la peinture, qui ne cherche pas encore les tons fauves à la Rembrandt, paraît dater de 1630 à 1640. C'est bien là un Palamèdes, mais lequel? Un monogramme inexpliqué est au coin du tableau; il a pour dominante un P assez étrange, car la ligne arrondie qui forme la panse se prolonge de droite à gauche et enroule à demi la lettre principale d'une section de cercle qui ressemble infinitement à un C. Cette marque inédite, je crois, est-elle celle du frère d'Anthonie, c'est--dire du Palamèdes dont on ne sait pas le prénom, et qu'Houbraken

fait mourir jeune en 1638? C'est possible, mais il est prudent de ne rien affirmer. N'insistons pas sur l'éénigme. Il serait fâcheux de troubler la sérénité des faiseurs de dictionnaires en leur apportant un Palamèdes de plus, alors qu'ils sont déjà si empêchés d'étiqueter ceux qu'ils possèdent.

En raison du costume et du caractère de la peinture, on doit rattacher à la même école le charmant petit portrait du personnage debout et si gentiment campé dont la reproduction est placée à la troisième page de notre article. Cette élégante figurine est un des bijoux de la collection de M. Rothan. Sous le grand chapeau noir qui l'abrite, la tête étincelle de vie et de ressemblance. Ce petit seigneur ou ce page est vêtu avec coquetterie; ses manchettes sont de fine dentelle; son justaucorps et son haut-de-chausses sont d'une riche étoffe, comme ses manches aux rayures blanches et rouges. Mais la peinture est plus intéressante encore que le costume. Elle est exacte, précise, presque un peu miniaturée, large cependant et tout à fait savante dans la simplicité de son parti pris. Ce portrait, qu'on a pu voir chez Bürger et chez M. Double, a toujours été attribué à Jean Leduc. Ici deux objections se présentent : l'une, c'est que Leduc est ordinairement un peu plus gris et plus lâché d'exécution ; l'autre, c'est que sous les pieds du personnage on aperçoit la plus inquiétante, la plus indéchiffrable des signatures. La première lettre est seule lisible : c'est un W. A la suite devait se trouver un nom assez court et une date, mais tout cela est flottant comme le rêve et l'initiale du prénom garde seule quelque netteté. En présence de pareils mystères, on ne peut que confesser son ignorance. Un hasard nous dira peut-être un jour à quel coloriste charmant, à quel exact dessinateur, il faut restituer ce fin portrait, qui n'est donné à Leduc que parce qu'on n'a pas trouvé encore d'attribution plus vraisemblable.

Nous n'en avons pas fini avec les énigmes. Y a-t-il un Rembrandt dans la galerie de la place Saint-Georges? Nous nous garderions de l'affirmer. Le rédacteur du catalogue du musée d'Anvers, décrivant je ne sais quel tableau, prend la peine d'ajouter deux mots : « fortement contesté ». Nous n'aurons pas moins de bonne foi, et nous avouerons que l'on conteste avec énergie le portrait de jeune homme que possède M. Rothan. L'œuvre est singulière et sympathique. Le modèle, vu en buste et de face, porte un chapeau noir d'une modernité troublante. Par la coloration des chairs et la coupe du visage, le jeune homme appartient vaguement au type anglais. Il n'en a pas fallu davantage à des connaisseurs intelligents pour déclarer que ce portrait est un pastiche de Reynolds. Nous ne saurions souscrire à ce jugement. Les plus beaux Reynolds du monde étaient à Manchester en 1857 et à Londres en 1862; nous les avons étudiés avec

passion, et bien qu'il soit démontré que le maître anglais savait, dans sa souplesse, changer ses procédés d'exécution, bien qu'il ait été, comme il le dit lui-même, fort touché de Rembrandt, nous ne saurions reconnaître



PORTRAIT D'HOMME, D'APRÈS NICOLAS MAAS.

(Galerie Rothan.)

sa manière dans le portrait du jeune homme au chapeau noir. Cette peinture, traitée avec maestria dans une pâte abondante et généreuse, nous paraît dater du XVII<sup>e</sup> siècle et appartenir de fort près à l'école du grand maître d'Amsterdam; mais nous avouons qu'il y a place pour le doute. Ajoutons que ceux-là mêmes qui n'y voient qu'un pastiche sont confondus

de l'habileté de l'imitateur inconnu et subissent le charme de l'œuvre mystérieuse. Les visiteurs admis chez M. Rothan se livrent devant ce portrait à des discussions infinies : pour nous, nous constatons le sphinx, et nous avouons n'avoir pu deviner son secret.

L'école de Rembrandt est représentée ici par un incontestable disciple, Nicolas Maas. On sait quelle est sur ce peintre la doctrine des bons auteurs. Maas étant né en 1632 et mort en 1693, ils font deux parts de sa vie. Dans la première phase, Maas, écolier fidèle de Rembrandt, est le peintre vigoureux et plein d'accent à qui l'on doit les scènes familiaires, les intérieurs à un ou deux personnages où l'on voit presque toujours éclater une note rouge au milieu des chaudes transparences d'un brun fauve. Cette note vibrante, vous la retrouvez dans le seul Maas qui soit au Louvre, celui de la galerie La Gaze. A cette époque, qui est la bonne, Maas fait même des figures de grandeur naturelle, comme *la Rêveuse*, du musée d'Amsterdam. L'autre partie de sa vie est consacrée au portrait, et bientôt son talent s'égare. Sa touche devient moins précise, sa main s'amollit, et, s'il en faut croire les livres, son style se modifie comme son système de coloration. Ce changement de manière coïnciderait avec la mort de Rembrandt (1669) et avec le voyage de Maas à Anvers, où il trouva l'école flamande en pleine décadence et oublia tout à fait son maître. Telle est l'étrange histoire qu'on raconte : nous y répondrons peut-être. Quoi qu'il en soit, nous avons chez M. Rothan deux petits portraits de N. Maas. Ils ne sont point signés ; mais l'aspect rembranesque qu'ils conservent et le caractère de l'exécution suffisent à les faire reconnaître. L'un est un portrait de femme qui n'était pas belle et que le peintre n'a point flattée ; l'autre, que nous reproduisons, nous montre l'intelligente physionomie d'un brave Hollandais qui, par un hasard singulier, ressemble vaguement à Pierre Corneille. Dans l'un comme dans l'autre de ces portraits, Maas a tenu à faire entrer la note rouge qui lui était chère : ici, c'est un bout de manche ; là, c'est l'étoffe du fauteuil qui rougeoie et illumine la pénombre. Je le répète, il reste beaucoup du disciple de Rembrandt dans ces portraits où aucun élément de déclin ne se mêle encore et qui gardent la chaleur et la vie.

Mais, indépendamment du Maas rembranesque, il y a un autre Maas ou Maes que les livres confondent avec lui, mais qui, si les tableaux ont quelque autorité, doit en être hardiment séparé. Il faisait des portraits, et, au costume de ses modèles, au procédé, habile encore, mais déjà voisin de la décadence, on devine qu'il a travaillé vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ici, je l'ai indiqué, c'est moins aux livres qu'aux œuvres elles-mêmes qu'il faut demander des informations. Après de longues recherches, je ne

trouve qu'un seul mot sur le Maes si peu défini que je voudrais dégager de l'élève de Rembrandt, auquel il s'est soudé d'une façon fâcheuse. Ce mot est de l'expert George, qui n'était pas critique de son métier, mais qui, ayant vu beaucoup de tableaux, savait bien des choses qu'ignorent les purs lettrés. Après avoir, dans un passage de catalogue de la vente du cardinal Fesch, énuméré tous les Maes connus, il ajoute carrément qu'il y en a eu « un autre, élève de Netscher ». Cette audace ne nous déplaît pas. La question, ainsi posée et résolue — sans preuves — en 1844, a sommeillé depuis lors. Elle a été reprise l'autre jour dans la *Gazette*. Un libre esprit, qui paraît avoir quelque dédain pour les radotages consacrés, M. H. Havard, décrivant les splendeurs de l'exposition d'Amsterdam, arrive à Nicolas Maas et s'étonne de lui voir attribuer, avec des scènes familières où se retrouvent les méthodes d'un disciple de Rembrandt, certains portraits dans le style Louis XIV, où les gentilshommes disparaissent sous leur perruque in-folio, où les femmes, vêtues comme pouvaient l'être les dames de la cour aux fêtes de Marly, détachent le fracas de leurs robes de velours sur des fonds de jardins agrémentés de colonnes et de fontaines<sup>1</sup>. M. Havard n'a pas osé conclure. Ayons le courage d'affirmer que ces portraits amphigouriques n'appartiennent en aucune façon à Nicolas Maas. Il y a, il doit y avoir un Maas « élève de Netscher ». Nous avons déjà vu, ça et là, une vingtaine de ses œuvres : en voici une nouvelle chez M. Rothan. C'est un portrait de femme, d'environ 1690, très-ambitieux d'allure dans sa dimension moyenne, et d'ailleurs assez bien peint, car la pâte en est onctueuse et large. Les chairs sont un peu blanches ; les vêtements éclatent de richesse, les draperies se gonflent sous l'effort d'une brise imaginaire et laissent voir un coin de jardin dont les verdures ont noirci. Ce tableau est signé *Maes*, les deux voyelles réunies ne formant qu'un même signe. Pas de prénom. La signature, prétentieusement calligraphiée, n'a pas l'honnêteté du caractère romain dont se servait Nicolas Maas et dont on peut voir le fac-simile dans le catalogue de la *National Gallery* et partout. Tenons donc pour certain qu'il existe un Maas ou Maes inconnu<sup>2</sup> qui a suivi de près Gaspard Netscher et ses fils, qui demeure hollandais par la générosité du pinceau, mais qui, dans ses portraits à perruques et à colonnades, est un pur décadent. Nous trouverons un jour l'état civil de ce Maas, pressenti plutôt qu'affirmé, et qui a tant compromis la renommée de son homonyme, le rembranesque.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. VI, p. 303.

2. Les Maes que nous avons vus sont sans prénom, mais ils portent parfois une date ; le portrait de femme du musée de Bordeaux est signé *Maes*, 1680.

La comparaison entre le Maas problématique et Netscher est facile chez M. Rothan, car nous retrouvons là un Gaspard de premier ordre. C'est le portrait d'un homme luxueusement vêtu d'une robe de chambre de soie jaune ; l'ensemble de la physionomie, une garde d'épée, un papier administratif placé sur un coin de table, révèlent une manière de personnage. Satisfait de tous et de lui-même, ce fonctionnaire opulent s'arrange de façon à montrer qu'il a la main belle. Cette main, il faut le dire, est peinte à ravir. La tête est très-vivante et l'œuvre est achevée avec un soin qui n'exclut pas la largeur. Ce portrait est signé *C. Netscher, 1680*, le C s'enroulant comme une fioriture autour de l'N. Je suppose que ce C ne surprendra personne. Netscher était de Heidelberg, et, là comme en Hollande d'ailleurs, son prénom s'écrivait Caspar.

La galerie de M. Rothan nous fait faire connaissance avec un autre portraitiste hollandais, Mathieu Wulfaet, dont il est question dans les livres, mais dont les œuvres sont rares en France. Descamps, qui a consacré à Wulfaet une biographie sympathique, dit qu'il mérita « d'être bien venu des plus qualifiés. » Le portrait d'homme que possède M. Rothan révèle un peintre de second rang, mais soigneux du détail et attentif au caractère des physionomies. L'artiste a vêtu et posé son personnage un peu à la façon de Terburg, et on doit croire que sa préoccupation était de ressembler au glorieux maître. Ce portrait, signé *M. Wulfaet, 1677*, intéressera tous ceux qui font état de la rareté et de l'inconnu.

Mais laissons là les curiosités. Nous avons chez M. Rothan de vrais grands peintres et d'incontestables trésors. *L'École*, d'Adrien van Ostade, est, dans ses dimensions restreintes, un chef-d'œuvre d'esprit et de finesse. Rarement l'artiste a peint de plus petites figurines et a dit autant à moins de frais. Ce tableau, qui date de 1654, est d'une coloration un peu exceptionnelle, l'harmonie générale étant cherchée dans une gamme d'un gris blond d'une délicatesse extrême. Et avec quel patient génie d'observation Van Ostade a étudié les types et caractérisé les écoliers qui s'ennuient et le maître qui ne s'amuse pas ! C'est vrai comme la réalité et vivant comme la vie.

Le sentiment de la comédie humaine n'est pas moins vif chez Jan Steen. Nous retrouvons dans les *Musiciens ambulants* l'art de grouper les personnages, de les faire mouvoir en plein air avec leur physionomie propre et la vérité de leur gesticulation naïve. Deux artistes errants, qui concilient la mendicité et la musique, se sont introduits dans la cour d'une ferme. Ils y sont bien reçus : femmes, jeunes gens, vieillards et même le marmot aux bras de la servante, tout le monde accourt et s'extasie. La muraille de la maison où verdoie la vigne grimpante, les

marches de l'escalier où les enfants prennent leurs ébats, tout est d'une exécution large, assouplie et spirituelle. Mais les figures ici valent encore mieux que les choses. Jan Steen était un observateur assidu des caractères et des attitudes, et quoique il ait parfois forcé un peu la note et incliné vers la caricature, il reste au premier rang par son amour pour la vérité égayée et par la franchise de l'accent comique.

Avant d'en venir aux paysagistes, il faut dire un mot d'un maître intermédiaire, Lingelbach, qui, faisant des figures dans les compositions de ses camarades, n'a pas cependant dédaigné de travailler souvent pour son compte. La *Chasse au faucon* est exactement le petit tableau que vous avez vu en 1867 à la vente Pommersfelden. Il portait alors une fine signature que Bürger a relevée dans son catalogue, et qui, depuis lors, a disparu, des marchands doués de la plus naïve perfidie ayant eu la prétention de le faire passer pour un Philips Wouwerman. Ces pratiques condamnables ne nous aideront pas beaucoup à reconstituer l'histoire de la peinture hollandaise. Il est certain que l'occasion était tentante ; ce charmant tableau pourrait tromper un débutant. Mais M. Rothan a reconnu dans le faux Wouwerman un vrai Lingelbach, et même un des plus fins qu'on puisse voir. Il est arrivé bien des fois à Lingelbach d'alourdir son pinceau, de noircir ses ombres. Ici, il est léger et clair. Dans ce petit groupe de cavaliers qui vont en pleine campagne *voler* au faucon, Lingelbach est spirituel d'allure, et, pour la coloration, il est d'un gris bleuâtre, d'un lilas tendre. N'était-ce pas vraiment une méchante action que de prétendre enlever à l'œuvre du peintre une page qui caractérise si bien les aspects délicats de son talent ?

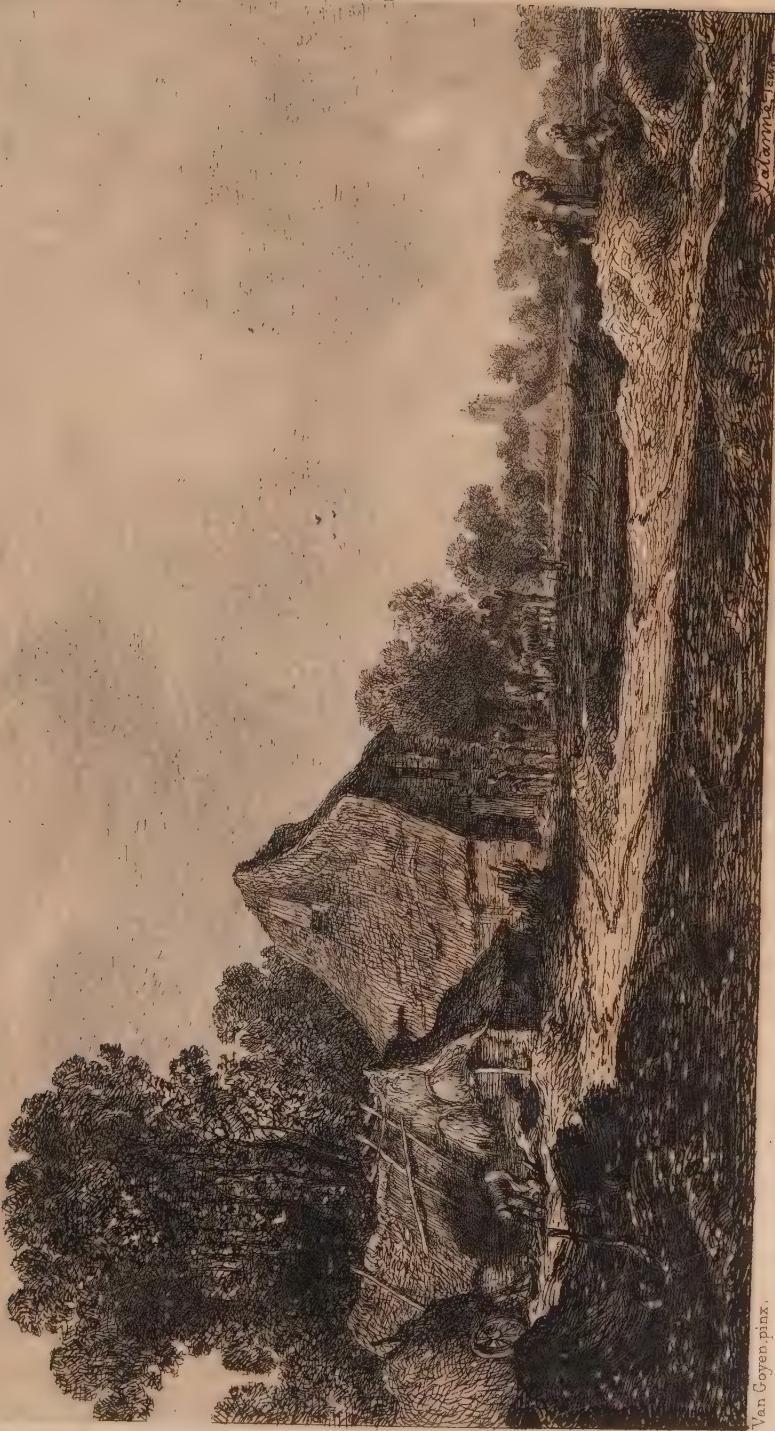
Arrivons aux paysagistes, et d'abord à Van Goyen, dont les productions, avidement recherchées par M. Rothan, donnent une si grande valeur d'art à sa galerie. Le maître sympathique est ici dans toute sa gloire, et l'on peut y étudier les phases successives de sa manière, qui, variant un peu avec l'âge, garda toujours pourtant la forte unité d'un idéal pareil. Il n'y a pas moins de huit Van Goyen chez M. Rothan. On devine que c'est le préféré de la maison, l'ami de toutes les heures. Lorsqu'on se trouve pour la première fois en tête-à-tête avec tant et de si beaux Van Goyen, on se sent pris du désir de rassembler ses souvenirs anciens, et de consacrer à ce maître vénérable, à cet aïeul du paysage hollandais, l'étude spéciale qu'il mérite et qu'il attend encore. On pourrait presque, rien qu'avec les tableaux réunis chez M. Rothan, reconstituer cette personnalité originale et qui, sous les apparences d'une bonhomie familière, cache un observateur profond, un poète ému des spectacles de la campagne et de la mer. Van Goyen est par excellence

l'artiste libre, qui adore la peinture, qui passe sa vie le pinceau à la main, parce qu'il a toujours quelque chose à dire et qu'il sait qu'il le dira bien. Van Goyen avait voyagé, on croit même qu'il est venu à Paris; mais les perspectives de la Hollande lui ont suffi, et, pour peindre les tableaux qui nous charment aujourd'hui, il s'est contenté d'étudier et de comprendre les rivages de la mer du Nord, les canaux que sillonnent des barques brunes, les modestes chaumières ombragées par un bouquet d'arbres, et, plus que tout cela, le grand ciel lumineux ou mélancolique.

Van Goyen datait volontiers ses peintures. Cette heureuse précaution nous permet de suivre les développements de sa pensée et les changements successifs que sa pratique a subis. Chez M. Rothan l'œuvre de l'artiste commence en 1633 : il a trente-sept ans alors et son talent est depuis longtemps complet. Il cherche des effets simples, et il traduit son impression avec une sérénité absolue. Trois tableaux éloquents nous révèlent cette phase heureuse de la vie de Van Goyen.

C'est d'abord la *Marine* qu'on se souvient d'avoir admirée l'année dernière à la vente d'Étienne Arago. Lalanne en a fait un charmant dessin dont la reproduction accompagne notre article. Sur le flot calmé, qu'effleure à peine une brise légère, quelques bateaux naviguent doucement : au fond apparaît une côte lointaine ; sur le premier plan, des pêcheurs dans un canot viennent de jeter leur filet. L'eau et les barques n'occupent qu'une faible partie de la toile ; un ciel immense, où courent des nuages légers, un ciel incomparable de transparence et de lumière, emplit le reste du cadre, avec les perspectives sans fin d'un vague horizon. Il y a dans ce chef-d'œuvre la grandeur, le calme, le silence et par-dessus tout une poésie que les mots ne sauraient traduire. Ici, et dès 1633, Van Goyen devine et prépare W. Van de Velde qui, cette année même, va naître à Amsterdam ; il donne la note harmonieuse et féconde qui sera tout à l'heure la caractéristique des marines de Salomon Van Ruisdael.

*Le Puits* est aussi de 1633. Ce n'est rien et c'est un régal pour les yeux. Dans les terrains d'un vert brun, dans le feuillage plantureux des arbres, dans l'accentuation magistrale des figurines, on reconnaît, on admire une peinture généreuse et facile, le prodige heureux d'un art plein de liberté et de force. Mêmes qualités, avec une poésie exquise, dans les *Chaumières*, tableau exceptionnel qui a longtemps appartenu à un fin connaisseur, Alfred Sensier, et que Théodore Rousseau a admiré bien des fois. L'eau-forte de Lalanne dira ce que vaut cette rare peinture. A gauche quelques grands arbres d'une végétation abondante ombragent deux humbles maisonnettes de paysans ; au fond, les lointains d'une campagne boisée, où l'on voit émerger le clocher d'une église ; ça et là



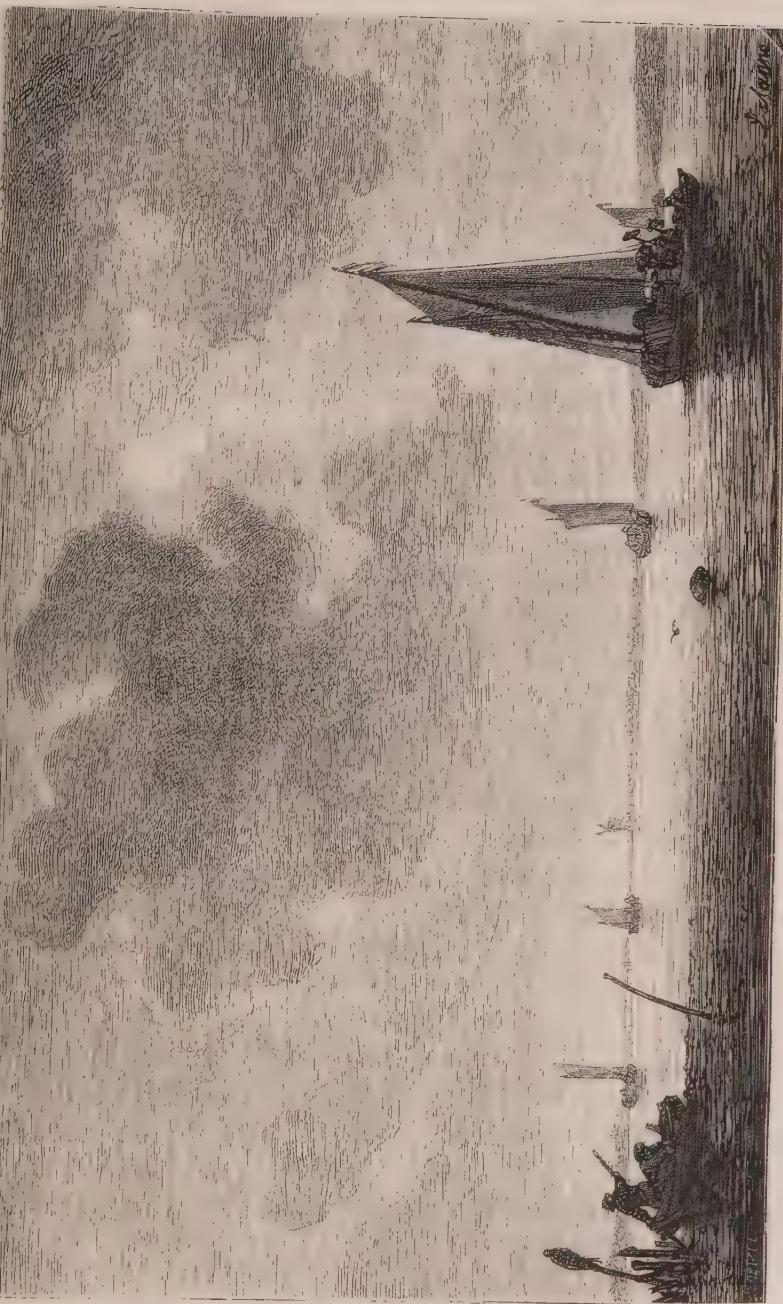
LES CHAUMIÈRES.

-Gazette des Beaux-Arts.

Maxime Lalanne, sc.

Félix Liéard, Imp. Paris,





MARINE, D'APRÈS VAN GOYEN.

(Galerie ROTHAN.)

des figures occupées à d'agrestes travaux ; au-dessus, un ciel d'une limpidité sans égale, et, aux premiers plans, les accidents d'un terrain pittoresquement construit, où s'accusent des reliefs solides, où se creusent d'humides ornières. Là se jouent, dans la plus chaude harmonie, des colorations variées : les tons bruns s'y mêlent à ces tons verdissants et olivâtres qui plus tard seront chers à Hobbema. L'ensemble est robuste et délicat, avec ce mystère, ce je ne sais quoi qui donne aux grandes œuvres leur irrésistible séduction.

Ceux qui connaissent la biographie de Rembrandt — et comment ne pas songer à Rembrandt devant de pareils Van Goyen ? — savent qu'à ses débuts le grand peintre de Leyde avait adopté une manière prudente, attentive et relativement timorée. Peu à peu, il s'affranchit des entraves premières, il conquit une à une toutes les audaces d'un libre pinceau, il devint le lion déchaîné et terrible dont on n'admirera jamais assez les prodigieuses furies. La différence des tempéraments étant admise et aussi celle des genres, une aventure à peu près pareille arriva au pacifique Van Goyen. Suivons-le chez M. Rothan. A mesure qu'il s'éloigne de la jeunesse, Van Goyen élargit son procédé : il obéit de loin au mouvement imprimé par Rembrandt à l'école. *La Chapelle* est de 1642, *les Bords de la Meuse* de 1643, *le Moulin à vent* est de 1644, comme la grande marine récemment entrée dans la collection et qu'on doit hardiment classer parmi les chefs-d'œuvre du maître. Enfin la *Vue de la cathédrale d'Utrecht*, une peinture superbe et fière, est datée de 1646. Dans ces divers tableaux, Van Goyen conserve l'unité et le charme ; mais l'exécution est de plus en plus délibérée et vaillante : les colorations se modisent ; les verts, disparaissant peu à peu, sont remplacés par des gris dorés ou des tons roux de la plus savoureuse chaleur. L'artiste tourne visiblement au rembranesque. Il grandit aussi dans l'émotion. La marine dont nous parlions tout à l'heure n'est pas seulement la vue pittoresque d'une côte hollandaise ; c'est une puissante conception de l'esprit. Le ciel est infini, la vague, courte et coupée, clapote sous la brise, le vent gonfle les voiles des barques penchées ; tout prend une sorte d'accent tragique. Ce tableau, qui a la grandeur et la poésie, complète chez M. Rothan la série des Van Goyen. Nul amateur, on le sait, n'a poursuivi avec une intelligence plus persévérande les œuvres d'un maître jadis dédaigné et vraiment admirable. On conviendra que M. Rothan a noblement été payé de ses peines.

Ce rôle d'initiateur et d'ancêtre qu'il est juste de reconnaître à Van Goyen dans l'histoire du paysage hollandais s'accuse avec l'autorité de l'évidence, lorsqu'on groupe autour de l'éminent peintre des *Chaumières*

et des *Bords de la Meuse* les maîtres qui furent ses disciples ou qui du moins adoptèrent le même idéal. Entre Van Goyen et Salomon Van Ruisdael le lien de parenté est manifeste. Cette analogie, que Bürger avait déjà constatée, devient indiscutable après une visite chez M. Rothan. Salomon y est représenté par des œuvres exquises dans leur coloris un peu gris et voilé. La *Vue de Dordrecht* est une marine tout à fait conçue à la Van Goyen. De l'eau, quelques barques, les silhouettes lointaines d'une ville à demi perdue dans la brume, un grand ciel lumineux, c'est tout le tableau. Les premiers plans étant enveloppés dans l'ombre, le spectacle ne commence qu'à une certaine distance ; et c'est au second plan seulement que joue le rayon et que le paysage s'anime. Le procédé est sensiblement le même dans une autre petite marine, charmante aussi de lumière et de poésie. Enfin la *Sortie de forêt* est encore, dans sa donnée génératrice, empruntée aux méthodes de Van Goyen. Mais il y a là quelque chose de plus, l'indice d'une nouvelle évolution que l'art va accomplir. Dans le groupe d'arbres placé à droite, on voit apparaître une préoccupation du dessin et certaines élégances de forme qui annoncent la venue du glorieux frère de Salomon, Jacob Van Ruisdael. La *Sortie de forêt* est une vue des environs de Haarlem : on y voit des cavaliers qui, précédés de quelques chiens, vont chasser gaiement dans la plaine. On y voit aussi une belle signature, assurément instructive, car elle montre un V s'embranchant sur le premier jambage de l'R, et prouve que Bürger avait raison de dire que les deux frères s'appelaient en réalité Van Ruisdael. Ce qu'il y a de plus frappant dans les œuvres de Salomon, c'est le sentiment de l'unité. Ses tableaux sont presque monochromes; la verdure y est rare; l'artiste exprime son rêve avec des gris, des blancs, des roux plus ou moins intenses, et l'ensemble est d'une grâce adorable. Il y a dans l'art ainsi entendu un parti pris systématique, un désir évident de simplifier la nature et de la ramener, au point de vue des colorations, à la séduisante tranquillité d'une seule gamme où tout se fond en mélodie.

Jacob Van Ruisdael est plus riche et plus compliqué.. Les doctrines de Van Goyen lui semblent démodées, et, bien qu'il ait beaucoup profité des exemples de Salomon, il a dès la première heure l'inquiétude originale et le courage de son génie. Ses audaces et ses raffinements durent tonner ses maîtres. M. Rothan possède du grand paysagiste de Haarlem une œuvre d'un intérêt capital, un *Champ de blé* qu'on a pu voir, pendant près de vingt ans, dans la collection de M. Viardot. Ce tableau ressemble beaucoup à un autre *Champ de blé* qu'on retrouve décrit dans le catalogue du cabinet Van Helsleuter vendu à Paris en 1802. Un terrain

sablonneux garni de broussailles occupe les premiers plans ; à droite une pièce de terre où jaunit le blé déjà mûr et qu'illumine un coup de soleil ; au fond un bout de colline, des arbres et un moulin. Ce n'est plus là le simple paysage des heures timides ; l'art émancipé a conquis toutes ses franchises ; il y a dans le *Champ de blé* de la galerie de M. Rothan le dessin précis des choses, le grand aspect de l'ensemble et l'accord varié des colorations vigoureuses ou claires, l'effet contrasté des lumières et des ombres. Je n'ai pas besoin de dire que ce Jacob Van Ruisdael, dont la *Gazette* publiera bientôt la gravure, est un des morceaux les plus précieux de la collection et qu'il y est universellement admiré.

A une école qui n'est pas tout à fait la même et qui reste cependant voisine de celle des Van Ruisdael se rattache un paysage de la plus grande vigueur d'exécution, que nous croyons pouvoir attribuer à Philip Koninck. Il représente, d'après la tradition, un site des environs de Haarlem, la *Blanchisserie d'Overveen*, dont Jacob Van Ruisdael a reproduit plusieurs fois l'aspect pittoresque. Mais quel que soit le modèle, l'image est intéressante. La *Blanchisserie* rappelle en effet les Philip Koninck que nous avons admirés à l'exposition de Manchester. Philip avait emprunté à Rembrandt le goût du paysage horizontal ou panoramique, de ces vastes plaines qui se prolongent à perte de vue et où la perspective des couleurs fuyantes marque seule la série des plans successifs. Dans le tableau que nous avons sous les yeux, l'influence de Rembrandt reste évidente aussi bien pour le sentiment général des lignes que pour la virtuosité du faire : la coloration est très-montée, et certaines verdures intenses, certaines notes rouges harmonieusement violentes, annoncent vaguement qu'Hobbema va venir.

L'histoire du paysage hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle est faite de complications infinies et de croisements d'influences difficiles à démêler. Nul doute que Wynants n'ait joué dans cette belle histoire un rôle considérable. M. Rothan possède deux tableaux de ce maître : le premier, daté de 1667, très-fin, très-détaillé, avec des figurines spirituelles, qu'on attribue les unes à Van de Velde, les autres à Lingelbach ; le second, moins achevé et peut-être plus poétique dans ses tons dorés, qui font songer à Both d'Italie. Il y a aussi un sentiment des horizons italiens, une recherche du style dans un site champêtre où Pynacker a placé deux figures mythologiques, *Mercure endormant Argus*. La toile est composée comme un grand décor, et l'exécution est merveilleuse. C'est là une des meilleures peintures du maître. Mais ce n'est déjà plus le pur paysage hollandais. Bientôt va briller le groupe des infidèles, si habiles d'ailleurs, qui trahirent Van Goyen, Rembrandt, les deux Van Ruisdael, et qui, après avoir

étudié les Apennins et la campagne romaine, revinrent faire dans leur patrie des paysages mélangés et d'une nationalité suspecte. Nous n'avons chez M. Rothan ni Asseleyn, ni les deux Both, mais nous avons Frederik Moucheron, très-bien représenté par une composition pseudo-italienne, avec un fond de montagne, un ruisseau, un pont, des arbres de divers styles et des figures qui pourraient être de Storck. Il y a beaucoup de talent dans ce tableau compliqué; mais la décadence arrive quand la sincérité s'en va.

Il est parmi les Hollandais de la collection de M. Rothan plus d'un peintre qui devrait nous arrêter encore. Une marine, *le Sauvetage*, qui a figuré dans la vente Pereire sous le nom de Beerstraeten, a dû, grâce à une signature heureusement déchiffrée, être restituée à Backhuysen. Le fils de David de Heem, Jan Davidz, a peint des fruits groupés sur un coin de table, et il a su faire avec ce vulgaire motif un charmant tableau dont on trouvera la reproduction à la fin de notre article. Dans une peinture qui représente aussi des fruits, un élève de Jan Davidz, Abraham Mignon, ajoute la précision d'un dessin impeccable au sentiment de la nature et de la vie végétale. Le Willem Kalf, récemment entré dans la galerie de M. Rothan, est bien digne de ce maître, habile entre les habiles. L'artiste irrévérencieux, qui plaçait l'idéal dans la cuisine, a réuni en un cadre de petite dimension les objets les plus divers et les moins augustes, des ustensiles de ménage, un chaudron de cuivre jaune, des légumes sans solennité et jusqu'à un plat de faïence de Delft ou d'Amsterdam d'une coloration éclatante. Le pinceau de Kalf a prêté de l'esprit à ces familiarités, et ces choses reluisantes, claires ou gaies, s'enlèvent sur un fond sombre dont les transparences rendraient jaloux les plus savants clair-obscuristes.

On sait tout à Paris, mais on y connaît peu Dirk Van Delen. Le tableau que possède le Louvre — et qu'il n'expose pas — ne saurait donner qu'une faible idée du talent de ce consciencieux architecturiste. M. Rothan a eu la bonne fortune de trouver une page importante de Van Delen. C'est l'intérieur d'une vaste église dans le goût italien, où les plafonds sont supportés par des colonnes de porphyre, où la fantaisie des sculpteurs a multiplié les festons, les bas-reliefs et les astragales. Van Delen n'a pas perdu son sang-froid au milieu de tous les délires de cette ornementation affolée. L'exécution, à la fois libre et exacte, est d'une prestesse étonnante. Ce tableau, qui est un des chefs-d'œuvre du maître, porte, avec sa signature, la date 1648. On sait que Dirk Van Delen avait le souci et l'aptitude des affaires municipales. Il fut longtemps bourgmestre d'Armenuiden en Zélande. La peinture conduit à tout.

Mais, si remarquable que soit le tableau de Van Delen, il pâlit, pour les artistes, devant un autre intérieur d'église, de plus petite dimension, qu'on doit attribuer à Emmanuel de Witte. Ici, la vérité de la lumière est prodigieuse, et le jeu des ombres et des clairs est si hardiment accusé, les demi-teintes ont de telles transparences, l'ensemble est si chaud et si velouté, qu'on serait tenté de croire que le peintre d'Alkmaar a été frappé d'un rayon échappé de l'atelier de Rembrandt. Ajoutons que les premiers plans du tableau de la collection de M. Rothan s'animent de petits personnages vivement colorés de brun et de rouge, dont le libre accent rappelle Pieter de Hoogh. Emmanuel de Witte était, dit-on, un personnage singulier. Sa fin fut assez mélancolique. Un soir d'hiver, le pauvre vieillard alla se noyer dans un canal.

Hondekoeter est l'homme heureux qui a inspiré à Descamps la phrase à jamais mémorable : « Presque tous les tableaux de ce peintre sont d'oiseaux ». Et comment croire que cet artiste prodigieusement laboûrieux, qui passait sa vie au milieu des bêtes les plus innocentes et qui avait appris à un coq l'art de poser des heures entières sans remuer le bec ou la patte, comment croire qu'Hondekoeter se soit livré, comme le dit encore Descamps avec ses élégances habituelles, « à une crapule abominable » ? Protestons contre cette calomnie. Nous avons le portrait de Hondekoeter : sa perruque est en bon ordre ; il a l'air d'un honnête tabellion expert à dresser des actes, et il est certain que lorsqu'il enregistre les plumes d'un oiseau, il ne se méprend point dans ses comptes. Sa peinture n'est nullement celle d'un ivrogne. Elle respire le plus pur amour pour la nature vivante, le plus ardent respect pour ces humbles volatiles qui, chez les Hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, étaient le luxe des parcs aristocratiques, la joie, un peu bruyante parfois, des maisons heureuses. Hondekoeter a toujours eu la plus grande considération pour ses modèles. Il le montre bien dans le beau tableau de la galerie de M. Rothan. Au milieu d'un parc seigneurial, il a réuni des oiseaux de bonne famille, un petit coq s'en allant en guerre, un paon qui ressemble à un grand seigneur, dès faisans justement fiers de leurs quartiers de noblesse, et — Homère ayant osé placer Thersite au milieu des héros de l'*Iliade*, — Hondekoeter a introduit dans un coin de son tableau un singe plein de malice qui mêle un accent d'ironie à l'auguste spectacle de cette cour emplumée. Tout cela, d'ailleurs, est peint à ravir, avec un goût superbe, un sentiment profond de la vie et, on le dirait volontiers, de la distinction individuelle. Même pour ceux qui ont vu les magnificences du musée de La Haye, les *Oiseaux dans le parc* restent au nombre des chefs-d'œuvre de Hondekoeter.



SONDÉ

LES OISEAUX DANS LE PARC D'APRÈS HONDEKOETER

(Galerie Rothan.)

Nous sommes loin d'en avoir fini avec les richesses de la collection de la place Saint-Georges. Il nous reste à passer en revue les maîtres flamands, les Italiens et les Français. Les peintres hollandais — et nous ne les avons pas tous nommés — nous ont dicté un long chapitre. C'est beaucoup pour le lecteur, ce n'est peut-être pas assez pour la justice, car, devant de pareils tableaux, l'étude achevée est à recommencer toujours. Et d'ailleurs lorsqu'on parle peinture, il le faut faire à son aise, sans économiser les idées et les mots. On se rappelle la profession de foi du chevalier Uladislas dans la *Quenouille de Barberine* : « Je ne connais rien de plus agréable, après qu'on a bien diné, que de s'asseoir en plein air, avec des personnes d'esprit, et de causer librement des femmes sur un ton convenable. » Le chevalier avait ses raisons pour parler ainsi. Nous ne discutons pas ses doctrines, mais le temps est passé des conversations légères et des beaux récits d'aventures ; l'hiver n'est point fini, et, seul, sous la lampe laborieuse, il n'est pas sans douceur de causer librement de Frans Hals et de Van Goyen, de Palamèdes et des Van Ruisdael. Il y a encore des gens d'esprit pour vous écouter : le difficile, ce serait de trouver le ton convenable dont le personnage de la comédie savait si bien le secret.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



## DAVID ET SON ÉCOLE

JUGÉS PAR M. THIERS EN 1824.

---



L est vraiment regrettable que l'illustre auteur de l'*Histoire de la Révolution française* et de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* ait négligé de réunir et de réimprimer les nombreux travaux de critique littéraire et de critique d'art qu'il a éparpillés, de 1821 à 1826, dans le *Constitutionnel*, les *Tablettes universelles*, la *Revue européenne*, le *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, le *Globe*, et dans quelques autres recueils périodiques. Nous qui nous rappelons encore le plaisir que nous avons éprouvé en lisant ces articles si vivants et si ingénieux, au moment où ils parurent, nous qui les avons recueillis depuis avec un pieux respect et une ardente curiosité, nous n'hésitons pas à déclarer qu'ils n'ont rien perdu de leur charme et de leur autorité depuis cinquante ans, et qu'ils formeraient aujourd'hui une précieuse collection, qui ne serait pas indigne du nom de M. Thiers.

Ce ne sont pas, comme le pense peut-être, et bien injustement, leur célèbre auteur, des essais faibles, vagues, informes; ce ne sont pas les tâtonnements d'un esprit actif et indécis qui cherche sa voie dans la carrière des lettres; ce sont, la plupart, d'excellents morceaux d'histoire, de littérature et de critique, souvent très-étudiés et très-profoundis, quelquefois très-chaleureux et très-brillants, clairement, fermement écrits: ce sont enfin les œuvres d'un jeune homme de talent et d'avenir, qui a déjà beaucoup lu, beaucoup réfléchi, beaucoup appris; car, à cette époque, M. Thiers n'y avait pas moins de vingt-six à vingt-sept ans. Peut-on considérer comme inachevés ou suffisants les premiers ouvrages d'un écrivain, heureusement doué et dès lors confiant dans sa force, qui était avocat au barreau d'Aix depuis trois ou quatre années, qui avait imposé plusieurs mémoires judiciaires d'une rare distinction, qui s'était fait surtout connaître par un *Éloge de Vauvenargues* couronné par l'Académie d'Aix, et qui, à son arrivée à Paris avec son honorable et digne ami M. Mignet, passait à bon droit pour être une des plus vaillantes plumes de la presse?

Nous ne parlerons pas ici des premières productions politiques de M. Thiers, ni de celles qu'il a signées, ni de celles qu'on lui attribue, comme la correspondance anonyme de la *Gazette d'Augsbourg*, en 1821 et 1822; nous ne nous arrêterons pas même sur le bulletin politique des *Tablettes universelles*, bulletin qu'on disait rédigé par Étienne, et qui avait un tel retentissement à l'apparition de chaque numéro du journal, que le gouvernement n'imagina rien de mieux, pour le supprimer, que d'acheter au prix de 480,000 francs la feuille que Cosse avait acquise du pauvre Gouy, moyennant 13 ou 1,500 francs. Disons seulement, en passant, que la réunion de

ces œuvres politiques formerait deux ou trois volumes des plus remarquables et des plus intéressants.

Il ne saurait être question dans la *Gazette des Beaux-arts* que des anciens travaux de M. Thiers sur l'esthétique et sur la théorie de l'art. Tout le monde sait qu'il a rendu compte de l'exposition de peinture et de sculpture, en 1822, dans le *Constitutionnel*, parce que tout le monde connaît ou doit connaître le volume publié sous ce titre : *Salon de 1822 et collection des articles insérés au Constitutionnel sur l'Exposition de cette année* (Paris, Maradan, 1833, in-8°, avec cinq lithographies); mais personne ou presque personne ne sait qu'il rendit compte aussi de l'exposition de 1824, non-seulement dans le *Constitutionnel*, mais encore dans la *Revue européenne*; personne, non plus, ne se souvient des autres articles de critique d'art qu'il a insérés dans les mêmes journaux à la même époque, et qui mériteraient bien d'être tirés de l'oubli. M. Guizot n'a eu garde de laisser oublier et disparaître les morceaux de critique, d'histoire et de littérature qu'il publiait en ce temps-là dans les journaux : il les a rassemblés et coordonnés lui-même pour en faire des volumes qui ne sont pas les moins estimables de ses œuvres complètes. Espérons que M. Thiers suivra, tôt ou tard, l'exemple de M. Guizot.

M. Thiers, qui était venu se fixer à Paris avec M. Mignet en novembre 1824, possédait alors des connaissances très-étendues et très-approfondies sur les arts du dessin; pendant un séjour de six années à Aix, où il alla faire son droit, il avait formé son goût en visitant sans cesse les collections de tableaux et d'objets d'art qui s'étaient conservées chez quelques familles parlementaires de cette ville, et qui, malgré les dilapidations révolutionnaires, existaient encore dans les vieux hôtels de la noblesse provençale. La plus importante de ces collections était celle du marquis d'Albertas, pair de France, qui avait une immense galerie de tableaux, avec une grande quantité de dessins originaux et d'anciennes gravures rares et précieuses. L'hôtel de M. Bourguignon de Fabregoule renfermait un vaste musée où se trouvaient exposés un grand nombre de tableaux de maîtres italiens, flamands et français, accompagnés de statues et de fragments antiques. La collection d'antiquités de M. Magnan, marquis de la Rochette, était également très-remarquable et composait aussi un véritable musée où des tableaux de toutes les écoles représentaient l'art moderne au milieu des plus beaux spécimens de l'art antique. Le marquis de Lagoy avait formé à grands frais un des plus magnifiques médailliers qui fussent en France, et sa prédilection pour les arts de l'antiquité grecque et romaine le portait à remplir son hôtel de bas-reliefs, de cippes, d'inscriptions, de statuettes, etc., en bronze et en marbre; quant à sa collection de dessins, elle est restée justement célèbre. M. Sallier, receveur particulier des finances, ne cessait d'accroître simultanément ses collections de tableaux, de médailles et d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. Enfin, parmi les autres cabinets de tableaux qui faisaient de la ville d'Aix une sorte de capitale des arts, il faut citer ceux du chanoine Tupin, du notaire Bayle, de MM. Baffier, de l'Estang-Parade, Girard, Goirand, Pascalis, etc.

C'est ainsi que M. Thiers avait de bonne heure donné carrière à sa passion pour les arts, et l'on peut dire que, lors de son arrivée à Paris, il ne rencontra pas dans la presse un seul écrivain qui fût capable de rivaliser avec lui. Émeric David était savant et conscientieux, mais il manquait absolument de vues générales; Miger n'avait que de la routine, avec une intelligence bornée et vulgaire; Kératry faisait de la littéra-

ture et de la philosophie à propos d'art; Landon n'était qu'un verbeux rédacteur de catalogues et de descriptions pittoresques; M. A. Jal commençait à prendre rang parmi les arbitres de l'art contemporain, mais il n'avait que des notions incomplètes sur l'histoire de l'art à toutes les époques, et ses observations, souvent ingénieuses et fines, ne s'aventuraient pas au delà des limites de chaque Exposition. On comprend que M. Thiers fut écouté et apprécié la première fois qu'il donna une expression neuve et saisissante à des jugements décisifs, non-seulement sur les artistes en particulier, mais encore sur l'art en général. De là le succès obtenu par les articles qu'il publia dans le *Constitutionnel* à l'occasion du Salon de 1822.

M. Thiers avait des idées, des doctrines très-arrêtées en fait d'art; il était, avant tout, très-épris du sentiment de la forme, très-convaincu de la nécessité du style dans toutes les œuvres plastiques, très-passionné pour l'idéal et pour le beau, qu'il nommait *le vrai beau* et *le grand beau*. Son système et ses convictions, à cet égard, se résument dans ce passage emprunté à son *Salon de 1822*: « Il arrive aux peuples, comme aux peintres et aux individus, de se passionner exclusivement pour un genre ou un style. C'est ce qui opère la direction d'une époque. Ces diversités de goût chez les peuples ne prouvent pas plus contre l'immuabilité du beau que celles qui se manifestent chez les individus en présence d'un même tableau... Aussi il ne nous est resté des Grecs que le beau universel, c'est-à-dire réel; les peuples passent devant les écoles comme les individus devant un tableau, et la vérité est la seule chose qui leur survive à tous. » L'éloquent auteur de cette théorie du beau réel, en réunissant ses articles sur le Salon en un volume que ses amis l'avaient engagé à publier, les fit précéder d'un excellent aperçu sur les révolutions de la peinture et de très-remarquables considérations générales sur le goût et la critique des arts.

Dès ce moment, M. Thiers fut regardé comme le meilleur juge et le plus autorisé en matière d'art, et un de ses amis, Félix Bodin, en rendant compte dans le *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle* (1823, tome I, page 186) d'un nouvel ouvrage que le jeune journaliste avait mis au jour sous ce titre : *les Pyrénées et le midi de la France pendant les mois de novembre et décembre 1822* (Paris, Ponthieu, 1823, in-8), louait surtout chez l'auteur son talent pittoresque et son grand goût pour la peinture : « Il est aisément reconnaître dans cette brillante production, disait-il, celui qui a su pénétrer si bien tous les mystères de la peinture. Sa plume devient elle-même, sous ses doigts, un véritable pinceau chargé des plus riches couleurs, toutes les fois qu'il s'agit de retracer les grandes scènes de la nature, les effets bien observés de la lumière et ces masses imposantes qui se déroulent à nos yeux comme les décorations d'un vaste théâtre où nous mourons pour ainsi dire inaperçus. Lorsque M. Thiers veut représenter les hommes il les mette en lumière, il est toujours vrai et pittoresque. » Le livre, peu connu, sinon à fait ignoré, auquel s'appliquent ces éloges, est le seul dans lequel M. Thiers ait donné carrière à son génie d'observateur et d'écrivain pittoresque, le seul où il ait fait, quelque sorte, du paysage et du tableau de genre.

On ne savait pas encore, dans le public du moins, que M. Thiers était un historien, un publiciste, un logicien politique. Quelques amis seulement le savaient, entre autres M. Mignet et Félix Bodin, qui étaient dans la confidence de ses travaux, qui voyaient se préparer, dans le secret de l'étude et de la méditation, son grand ouvrage sur la Révolution française. Bientôt les deux premiers volumes de cet ouvrage furent et ne furent pas d'abord aussi remarqués, aussi admirés qu'ils devaient l'être. Il s'obstinait à ne voir dans l'auteur de la nouvelle *Histoire de la Révolution* qu'un

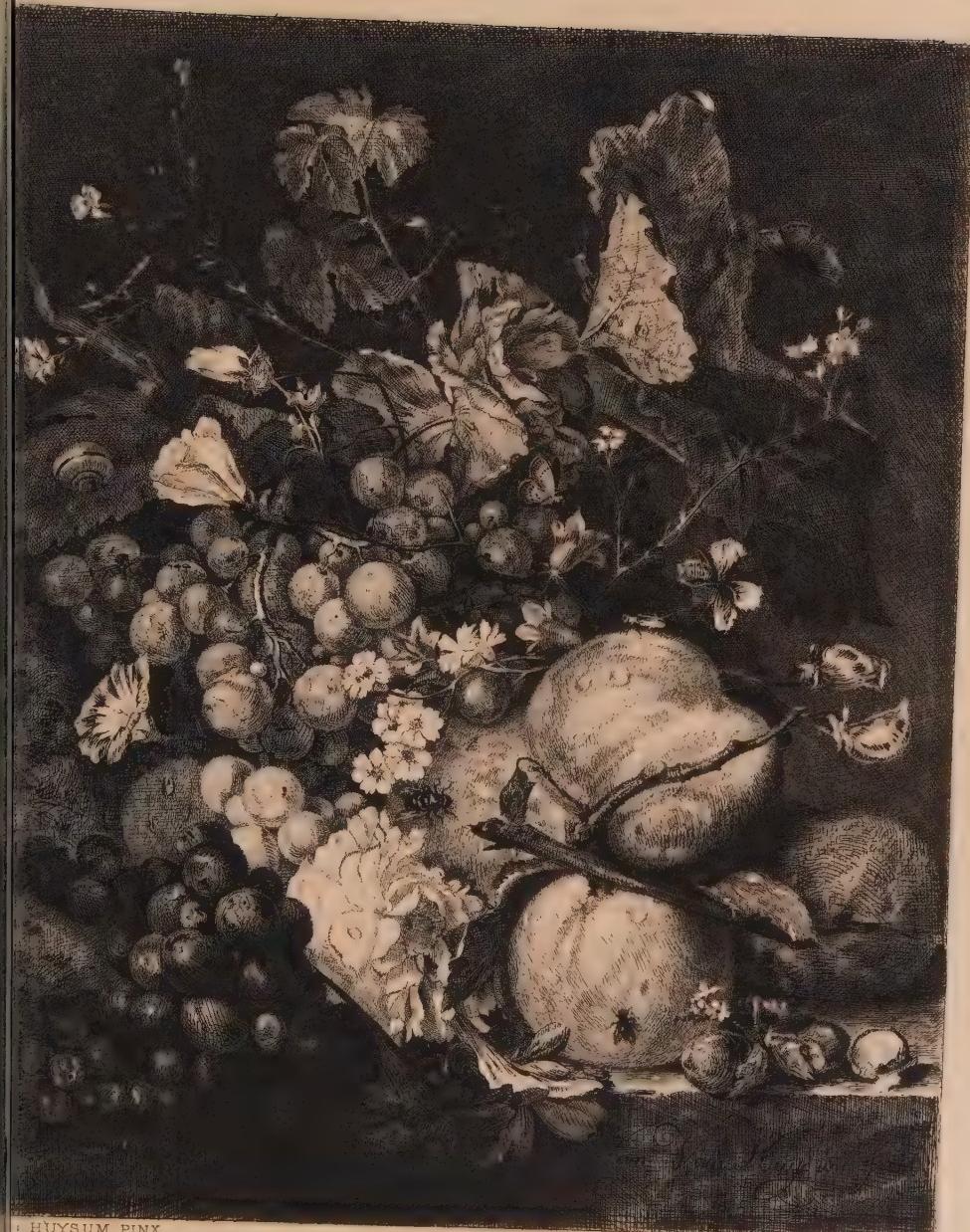
écrivain brillant et pittoresque, très-expert dans les choses de la peinture et très-raffiné dans les théories de l'art. Une bonne occasion se présenta pour prouver encore une fois que M. Thiers était, sans comparaison, le plus habile et le mieux inspiré de tous les critiques d'art.

Le chef de l'école française sous la République et sous l'Empire, l'illustre David, exilé par la Restauration avec tous les conventionnels qui avaient voté la mort de Louis XVI, s'était établi en Belgique et avait repris son pinceau; mais, depuis neuf ou dix ans, aucun de ses tableaux n'avait été exposé à Paris; ses élèves seuls, qui l'avaient imité sans l'égaler, hâtaient, par leurs œuvres médiocres ou même détestables, la décadence de son école, naguère florissante et déjà battue en brèche, à demi vaincue par l'école romantique, qui avait les honneurs du Salon. Le vieux David voulut apprendre à ses détracteurs que son génie n'avait rien perdu dans l'exil et dans l'abandon, et que, du fond de son atelier de Bruxelles, il était toujours le chef de l'école française : il exécuta son tableau de *Mars désarmé par Vénus*, qui, exposé dans les principales villes de Belgique, fut accueilli par d'unanimes et enthousiastes applaudissements. Cette suprême ovation sur une terre étrangère ne suffisait pas à l'illustre proscrit, il avait besoin de montrer son ouvrage à un public français et de se convaincre, en obtenant l'approbation de ses compatriotes, que sa réputation de peintre n'avait pas souffert de sa condamnation politique.

Le tableau de *Mars et Vénus* fut envoyé à Paris, et le gouvernement eut le bon goût de ne pas empêcher l'exposition publique de cette œuvre admirable d'un exilé. Cette exposition eut lieu dans une salle de la rue du Gros-Chenet, appartenant à un peintre, expert-marchand de tableaux; elle attira pendant plus d'un mois un prodigieux concours de visiteurs, payant un léger droit d'entrée, et, malgré quelques critiques partiales qui s'adressaient à l'artiste plutôt qu'à son ouvrage, ce tableau eut autant et plus de succès que les plus incontestables chefs-d'œuvre de David. Voici en quels termes le *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, dont M. Thiers était un des principaux collaborateurs, constatait ce succès dans un article que M. Jal avait signé et que M. Thiers avait certainement inspiré :

« Dans l'état actuel de l'école française, l'apparition d'un tableau de David devait être un événement. La curiosité, vivement excitée par les rapports qui nous étaient parvenus de la Belgique, souffrait avec impatience le retard qu'on mettait à l'exposition d'un ouvrage que les amateurs étrangers s'accordaient à regarder sinon comme la production la plus extraordinaire du pinceau de l'auteur des *Sabines*, du moins comme une page digne de figurer à côté des morceaux les plus estimés du grand artiste à qui les chagrins de l'exil semblent avoir donné une vigueur nouvelle, bien qu'elle ait affaibli l'énergie de son talent.

« Longtemps avant le jour où il a été offert aux regards avides des admirateurs de David, le tableau dont nous allons analyser les beautés était l'objet de toutes les conversations. Les élèves du régénérateur célèbre, à qui la peinture du xix<sup>e</sup> siècle doit son lustre et son origine, étaient à peine rassurés sur la suite de l'épreuve que le dernier ouvrage de leur cher maître allait subir, par l'immensité des éloges dont retentissaient les feuilles belges; ils redoutaient la critique pour leur respectable chef, plus qu'ils ne l'auraient appréhendée pour eux-mêmes; ils craignaient que l'envie et l'esprit de parti ne se signalassent contre un grand peintre absent, à qui les méchants et les sots ne peuvent pardonner sa gloire; ils voyaient la raillerie s'attacher à quelques petites imperfections, au moins excusables dans une composition d'ailleurs imposante et gracieuse;



HUYSUM PINX

GREUX SC

FLEURS ET FRUITS

les Beaux-Arts

Imp. A. Salmon Paris



ils auraient presque voulu enfin que David n'eût pas aspiré à un succès nouveau, de peur que son triomphe, laissé au hasard, dans un pays où la reconnaissance n'est pas la vertu dominante, ne fût pas aussi éclatant qu'ils le souhaitaient.

« De leur côté, les gens du monde disaient : « De quoi va s'aviser un vieillard octogénaire, de peindre encore et de s'attaquer à un sujet qui exige surtout de la fraîcheur dans la couleur et de l'élégance dans la disposition des figures ? *L'Amour et Psyché* ont-ils donc si merveilleusement inspiré David, que cet artiste se soit cru en droit d'attendre, des *Grâces* et de *Vénus*, des inspirations plus heureuses ? C'était au moins une imprudence d'avoir entrepris cet ouvrage, et c'est probablement plus qu'une faute de l'exposer à Paris, où la mémoire de ses chefs-d'œuvre est encore vivante. »

« C'est ainsi que chacun manifestait ses craintes, suivant le degré d'affection qu'il avait pour l'illustre créateur de tant de beaux ouvrages. On ne peut se dissimuler que l'opinion d'un tort possible fait à la réputation de David par l'exposition de son dernier tableau n'ait quelque chose de raisonnable; cette opinion était d'ailleurs un hommage à son beau talent et une marque de l'intérêt qu'il inspire même aux indifférents.

« L'événement s'est hâté de justifier l'espoir que plusieurs amis du peintre de *Léonidas* avaient concu : en dépit de l'appréhension presque générale, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* a été exposé, et toutes les craintes se sont dissipées. Je m'empresse de le proclamer : non, cet ouvrage n'est point au-dessous de la réputation colossale de son immortel auteur; loin de là, j'y vois David tout entier, David dans la force de l'âge et dans l'excellence de son génie. »

Ce n'est pas dans le *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, mais dans la *Revue européenne* que M. Thiers déposa l'expression définitive de son jugement sur les œuvres de David et sur son école, à l'occasion de son tableau. La *Revue européenne*, fondée à Paris par ces savants étrangers, avec le concours des hommes les plus éminents de la France scientifique et littéraire, n'eut qu'une existence éphémère, sans bruit et sans éclat; mais elle doit être considérée comme une des tentatives les mieux conçues et les mieux exécutées qui aient été faites en France pour y introduire l'habitude et le goût des bons recueils périodiques. C'est là où il faut aller chercher les pages les plus solides et les plus exquises que M. Thiers ait écrites, à propos de David, sur les généralités de l'art et sur cette religion, ce culte du beau, qu'il a toujours mis au-dessus de toutes les théories artistiques.

M. David, pendant son séjour à Bruxelles, vient de produire un ouvrage auquel il a donné les plus grands soins, et qui doit être, dit-on, le terme de ses longs travaux.

Cet ouvrage a excité le plus vif intérêt chez les Français, à qui le nom de M. David rappelle de grandes productions et une époque célèbre dans les arts. On est accouru avec empressement pour voir *Mars et Vénus*, et l'on s'est généralement accordé à trouver de très-belles parties dans ce tableau, surtout une exécution qui semble annoncer toute la gloire de la jeunesse. Mais cette dernière production sera jugée d'une manière plus ou moins favorable, suivant qu'on se prononcera pour ou contre l'école célèbre que M. David a fondée en France. Son tableau en unit les qualités et les vices, et en le jugeant on la jugera elle-même.

La question est donc très-complexe, et il faut donner quelques explications pour être bien entendu, surtout pour n'être pas accusé de manquer aux principes du grand beau. Sans doute l'école dont M. David est le fondateur devra occuper un rang distingué dans l'histoire des arts, auxquels elle a rendu un service éminent; mais ceux qui veulent considérer, dans le style de cette école, autre chose que le correctif apporté au mauvais goût qui régnait en France en 1780, et qui s'efforcent d'y trouver un type invariable, duquel il ne faut plus s'écartez, commettent l'éternelle erreur de tous les *immobiles*, qui, à chaque progrès de l'esprit humain, veulent l'arrêter sur place et prétendent que le dernier pas fait est le dernier possible, le dernier désirable.

Lorsque M. David commença à se développer, le génie des peintres français était engagé dans la plus mauvaise route. Le style des écoles italiennes, transmis au Poussin, avait été abandonné; dans l'intention louable de revenir à la nature, on était revenu à une nature petite et minaudière, qui n'avait ni le gracieux qu'on recherchait, ni l'idéal et le grandiose auquel on avait volontairement renoncé. Elle était maniérée, raffinée comme les mœurs du temps, et en voyant les monuments, les tableaux, les statues et jusqu'aux ameublements de cette époque, on reconnaît un même goût et un même génie.

M. David quitta Paris à cette époque pour se rendre à Rome. Il fut alors en proie à une double impression, celle que produisaient sur lui les peintures si grandes, si abondantes, si sévères de l'Italie, et celle que produisaient ces statues si pures, si correctes, si simplement belles des anciens. Entre ces deux modèles du beau il fut doublement modifié, et il se jeta, avec un esprit ardent, vers une carrière toute nouvelle. C'est lorsqu'il fit ce tableau d'*Andromaque* récemment exposé à côté de *Mars et Vénus*, qu'il produisit le *Bélisaire*, les *Horaces*, *Brutus*, les *Sabines*, etc... Sa peinture eut quelque chose de la gravité, de la simplicité italiennes, et son dessin, pur et élevé comme celui des anciens, n'eut pas encore cette perfection voisine de la roideur statuaire qu'il a acquise plus tard. En suivant sa marche, depuis le *Bélisaire* jusqu'aux *Sabines*, on voit l'influence italienne diminuer et le goût pour le dessin antique se perfectionner, s'exagérer même jusqu'à l'excès.

Dans le *Bélisaire*, le dessin a une pureté non affectée, les expressions sont vraies, la couleur est grave et sage, le pinceau est facile et large, la composition tout entière a une grandeur naturelle non tourmentée, qui participe de tous les styles, sans avoir l'exagération d'aucun, et qui ressemble à *du Poussin* un peu plus correct et plus arrangé qu'il ne l'est ordinairement. Dans les *Horaces*, la sévérité de la composition

et de l'expression, la sagesse de l'exécution, sont les mêmes, cependant l'ordonnance du sujet incline déjà vers la stérilité du bas-relief, et le dessin grand et noble s'épure déjà trop, sans cesser cependant d'être naturel. L'apogée des productions de M. David est peut-être dans les *Horaces*, et ce bel ouvrage, plein de beautés de tout genre, et respirant quelque chose d'antique, marque l'époque où les penchants du génie sont prêts à s'exagérer, et où le goût systématique succède au goût vrai et naturel. Il en est de même dans les arts et dans les sciences : l'auteur d'une révolution la porte toujours trop loin ; s'il a découvert une grande vérité, il l'altère en la poussant jusqu'au système ; s'il a inventé un génie ou un style, il le corrompt en le poussant jusqu'à la *manière*.

Dans les *Sabines*, l'un des ouvrages de M. David les plus admirés et les plus dignes d'admiration, le dessin est devenu tout à fait académique, et les attitudes mêmes révèlent une intention excessive de développer de belles formes. Le pinceau ne coule plus sur la toile, il est lourd ; la couleur a déjà la prétention de l'école actuelle et tend au gris et au violet. Mais la composition a une richesse, une variété si grande, enfin les corps sont si beaux, que cet ouvrage dans un style déjà outré n'en est pas moins l'un des plus remarquables de M. David.

Le *Socrate*, si grand de conception, le *Brutus*, plein de si beaux détails, les *Thermopyles*, et tant d'autres ouvrages, qui ont signalé le pinceau de ce maître célèbre, renferment toutes les traces d'un grand talent ; mais pour quiconque aime le simple, le vrai, et redoute le *style*, quand il est devenu systématique, les premiers ouvrages de M. David sont ses véritables chefs-d'œuvre, et ils ont d'ailleurs le mérite d'avoir corrigé notre école, tandis que les derniers n'ont fait que la pousser vers une route où elle n'était déjà que trop engagée.

Ne pas reconnaître que M. David a été le restaurateur des arts en France serait une injustice des plus grandes. Il y porta une révolution, et lui-même la recevait de son siècle, si fécond en agitations et en développements de tout genre. À ces visages d'une grâce affectée, à ces corps dont les formes étaient prétentieusement arrondies, à ces petits pieds, à ces petites mains, empruntés aux jolies marquises de l'époque, il fit succéder les grands traits, les grandes formes du dessin grec et italien, et il ramena l'art de la coquetterie des boudoirs à la grandeur de l'histoire. L'auteur d'une pareille révolution ne peut jamais être un homme médiocre, ni avoir jamais une place secondaire dans les arts. Mais, comme tous les créateurs, il a ses sectaires qui s'opposent aux créations nouvelles et font succéder les *conventions* à la vérité.

Sans doute, lorsque les mots de *style*, de *grand goût*, de *dessin*,

opposés à l'école de Boucher, ont servi à combattre les petitesses, les faussetés, les minauderies du siècle dernier, rien n'était plus respectable, et ils devaient être prononcés sans cesse comme le *delenda Carthago*; mais, depuis que nous n'avons plus à redouter qu'on nous mette des coquettes sur la toile, et qu'au contraire nous avons à craindre d'y retrouver à chaque instant de froides copies des statues antiques, il faut se faire d'autres mots d'ordre, et ne plus vanter exclusivement le *grand style*, le *grand goût*, etc., etc.

D'après ces réflexions, il devient plus aisé de s'entendre sur le dernier tableau de M. David. Admire-t-on exclusivement les belles lignes, les couleurs éclatantes, même aux dépens de la vérité, ce tableau doit être déclaré un chef-d'œuvre, car il est à l'extrême même de la route où s'est engagé M. David. Pense-t-on, au contraire, que le style ne doit pas aller jusqu'à la prétention académique, que le dessin ne doit pas aller jusqu'à l'imitation des statues, la couleur jusqu'à un fatigant cliquetis de tons, jusqu'à une transparence affectée et au luisant du verre, alors on considérera le tableau de M. David comme un ouvrage renfermant de belles parties d'exécution, mais dangereux peut-être à proposer comme modèle, et enfin comme le dernier terme d'un système qui fut bon quand il servait de correctif, qui ne l'est plus quand il tend vers un excès qui a besoin lui-même d'être réprimé à son tour.

On peut juger, par le trait qui accompagne ces pages, de la composition du tableau. Mars, accablé de fatigue, s'étend sur un lit de repos. Vénus se relève pour lui faire place, et, s'appuyant d'une main, elle tient de l'autre une couronne, qu'elle consent à poser sur sa tête, s'il abandonne ses armes. Mars cède, présente son glaive, et l'on voit la couronne arriver sur sa tête. Les Grâces sont empressées de dépouiller le Dieu de son armure, l'Amour détache son cothurne, et tous se hâtent de le réduire à l'impossibilité de retourner au combat.

Le corps, la tête et toute la personne de Mars ont été jugés d'une grande beauté, et il est difficile, en effet, quant au dessin et aux carnations, de rien produire de supérieur. Mais la Vénus, quoiqu'elle montre un beau corps et des pieds admirables, est peu voluptueuse; il y a plus d'anxiété que de charme dans son visage. Les trois Grâces sourient désagréablement, et l'Amour n'est là qu'une finesse déplacée. On s'aperçoit que si M. David peut produire d'admirables corps de femmes, comme dans les *Horaces*, le *Brutus* et les *Sabines*; que s'il peut produire la *femme forte* de l'histoire, la femme gracieuse des scènes mythologiques, l'Amour, les Grâces et Vénus ne conviennent pas à la sévérité de son pinceau.

La disposition de la scène est sans doute fort habile, mais elle est

trop arrangée et rappelle trop cette raison calculée que l'école de M. David apporte dans toutes ses compositions, et qu'il appartenait en effet à une époque savante d'y apporter jusqu'à l'excès. Le dessin est fort pur, fort beau, et M. David est là comme ailleurs le plus grand dessinateur connu ; mais il n'était pas plus académique en dessinant le Romulus, qu'il ne l'a été en dessinant Mars et Vénus. Sa couleur enfin est plus brillante qu'elle ne l'a jamais été. Mais on a besoin de s'y habituer un moment, tant elle surprend les yeux par son éclat. La couleur est sans contredit la partie la plus étonnante de ce tableau. Elle présente un phénomène singulier et digne d'être remarqué.

Un artiste signalé par des travaux qui l'ont placé au rang des plus grandes renommées, un artiste, dont les qualités, déterminées par ses ouvrages précédents, sont convenues pour lui-même et pour tout le monde, et qui semblerait ainsi devoir se reposer dans ce qu'il a fait, dans ce qu'il est, dans ce qu'il est reconnu être, a tout à coup la courageuse et noble pensée de changer sa palette et de faire une révolution dans son talent, à l'âge de soixante-dix ans passés; certes, il y a peu d'exemples d'une énergie pareille et d'un amour de l'art aussi grand, aussi persévérant. On prétend que lorsqu'il fut exilé, M. David annonça à ses élèves qu'il allait changer sa manière et leur envoyer des Pays-Bas de la véritable couleur.

Ce qu'il avait annoncé, M. David est parvenu à l'exécuter avec une rare vigueur de jeunesse. Jamais, en effet, on n'avait autant approché en France de la palette des peintres flamands et hollandais, et il est vraiment étonnant qu'un vieillard ait donné ce grand exemple. Certainement le dos de Vénus, ses pieds, le corps de Mars, et surtout le bras qui tient la lance et retombe autour du lit, sont d'une variété, d'une richesse et surtout d'une vérité de ton admirables, et il est impossible de travailler la couleur avec plus de perfection. Jamais, si l'on peut dire, le tissu coloré, qui se compose du mélange et de la succession ménagée d'une multitude de tons différents, ne fut aussi parfait, aussi finement exécuté. C'est une preuve de force, de volonté et de talent, vraiment unique, et c'est dans les arts un véritable phénomène. Cet amour si ardent, si courageux du beau, qui, à l'âge où l'homme ne cherche que le repos, lui fait encore tenter de nouveaux efforts pour faire un pas de plus et atteindre un nouveau degré de perfectionnement, cet amour du beau est, comme l'amour du vrai dans les sciences, une vertu noble et élevée, qui mérite les hommages et qui est digne d'être proposée à l'imitation des jeunes artistes qui entrent dans la même carrière.

M. David a supérieurement réussi dans cette partie de l'exécution;

mais, en cela, comme dans tout le reste, il n'a peut-être pas gardé la juste mesure, et, quelque surprenantes que soient certaines parties de son tableau, je ne sais si cette ancienne couleur qu'il s'était faite en Italie, lorsqu'il peignait le *Bélisaire* et les *Horaces*, cette couleur un peu sombre, un peu jaunâtre, ne convenait pas mieux à la sévérité, à la grandeur de l'histoire et de son talent. Dans ceci, comme dans tout le reste, l'ancien et le nouveau David ont toute notre estime, mais l'ancien nous paraît plus vrai, plus simple et plus grand.

Quoi qu'il en soit de toutes ces réflexions faites dans l'intérêt de l'art et de son avenir, M. David n'en sera pas moins considéré comme un très grand maître, et l'homme qui a fait une révolution chez une nation aussi éclairée, aussi sensible au beau, que la nation française, ne peut être réputé qu'un artiste de premier ordre. On pourra disputer sur telle ou telle partie des œuvres de M. David, mettre un tableau avant ou après un autre, mais c'est toujours lui qu'on opposera à lui-même, et il pardonnera sans doute à ceux qui mettront les *Horaces* au-dessus des *Thermopyles* ou de *Socrate*.

Il a rendu un grand et important service à notre école, mais il serait fâcheux qu'une vaine et superstitieuse admiration s'attachant à ses œuvres empêchât le génie d'avancer, et qu'on voulût l'enfermer dans les limites d'un style devenu froid et pédantesque chez les imitateurs. C'est une des premières conditions de l'art que le beau dessin, mais il ne faut pas que sous ce prétexte on veuille arrêter l'essor du talent et qu'on décourage quelques artistes qui chercheraient à mettre plus de vie, de vérité, de naturel sur la toile. M. David a fait une révolution contre les *conventions* du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'en est formé de nouvelles au XIX<sup>e</sup>; lui et ses admirateurs doivent souffrir qu'elles soient détruites à leur tour. Il ne faut pas qu'une époque soit jalouse d'une autre, ni que ceux qui ont fait un pas veuillent empêcher ceux qui les suivent d'en faire un nouveau.

#### A. THIERS.

Cette longue citation (et sans doute elle paraîtra encore trop courte à nos lecteurs) remplira le but que nous nous sommes proposé, en rappelant aux dilettantes, aux curieux, que M. Thiers, qui nous avait promis tour à tour une histoire de Florence et une histoire de Michel-Ange, que nous avons longtemps attendues et que nous n'osons plus espérer, a enfoui, dans les journaux et les revues de 1821 à 1826, des essais, des études sur les arts et les artistes modernes, excellents morceaux de critique qu'il est impossible d'oublier et qui, réunis en volumes, iraient se placer dans les bibliothèques à côté des Salons de Diderot, du Salon de M. Guizot, des Salons du docte Bürger et des livres d'esthétique de M. Charles Blanc.

## LES LITS ANTIQUES

CONSIDÉRÉS PARTICULIÈREMENT COMME FORME DE LA SÉPULTURE

**C**es recherches sur les lits antiques ont pour point de départ l'exploration que j'ai faite, il y a quelques années, de plusieurs grands tombeaux macédoniens, qui ont pour trait commun l'existence d'une véritable chambre funéraire, c'est-à-dire d'un caveau souterrain, meublé de lits en marbre, sur lesquels les morts ont dû être couchés. La première étude avait un caractère restreint et tout local; mais j'ai été amené à l'étendre par des comparaisons et à en tirer des conséquences beaucoup plus générales :

1<sup>o</sup> Sur diverses questions qui se rapportent à l'étude technique de l'architecture et du mobilier chez les Grecs;

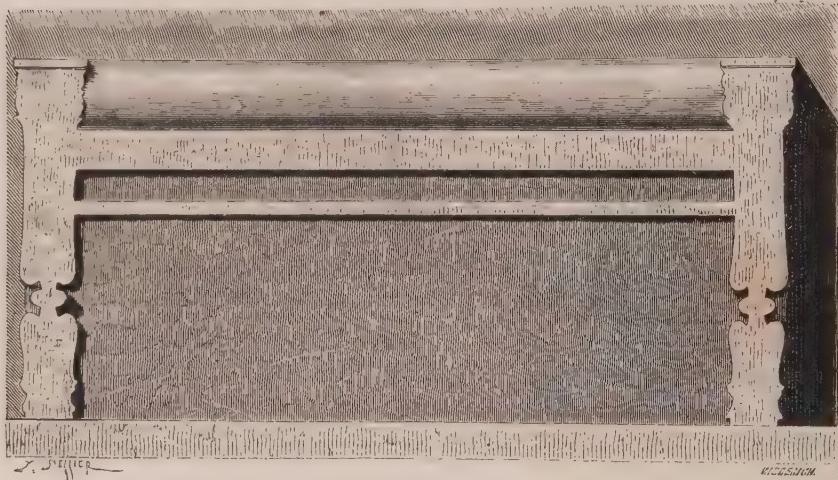
2<sup>o</sup> Sur la transmission de certaines formes de l'industrie à travers le monde antique;

3<sup>o</sup> Sur des rites funéraires qui accusent d'anciennes relations de amille entre différents peuples de l'antiquité, et qui m'ont paru en particulier apporter quelques éclaircissements nouveaux à la question encore controversée de l'origine des Étrusques.

La relation de nos fouilles, rédigée par mon habile collaborateur E. Daumet, architecte, a déjà été publiée dans la IX<sup>e</sup> livraison de notre *Mission de Macédoine*, avec les plans, les dessins et la description technique des constructions funéraires. C'est sur les faits établis par cette relation que j'appuie l'étude archéologique qui est plus spécialement ma part dans l'œuvre commune. Je demande seulement la permission de rappeler, en les résumant, quelques détails nécessaires à l'intelligence de ce qui doit suivre.

## I.

Le premier tombeau exploré par nos fouilles est situé à *Palatitza*, dans une nécropole voisine du palais grec dont nous avons fait l'objet d'une étude particulière. C'est une voûte en berceau, de grand appareil, couvrant une chambre et un vestibule, ce dernier précédé extérieurement d'une façade ionique d'un goût très-simple et très-pur, bien que destinée à être enfouie, avec toute la construction, sous le sol. Dans ce double caveau nous avons retrouvé les vantaux de deux portes de marbre et deux lits funèbres, placés en regard l'un de l'autre, contre les murs-



LIT EN MARBRE DU TOMBEAU DE PALATITZA, EN MACÉDOINE.

latéraux de la chambre principale. Les portes, aussi bien que les lits, dont la forme est découpée dans des plaques de marbre, sont du travail grec le plus pur et le plus sévère.

Le second tombeau présente cette particularité, qu'il est construit sous l'une des deux grandes buttes funéraires qui s'élèvent au sud de l'antique *Pydna*, sur la limite du fameux champ de bataille, mais qui cependant sont certainement antérieures à la destruction du royaume de Macédoine. En effet, bien que le tombeau de Pydna soit moins ancien que celui de Palatitza, il est conçu suivant le même plan et il présente tous les caractères de l'époque grecque. C'est la même construction, compliquée seulement par l'adjonction d'un couloir en pente et d'un premier vestibule; elle est ornée en outre d'un fronton dorique, dont la décoration

polychrome s'étend à toutes les parois du caveau. Nous y avons trouvé les mêmes portes de marbre, mais enrichies de têtes de lions en bronze. Enfin deux lits funèbres de la même forme que ceux de Palatitz se trouvent placés en retour d'équerre, dans l'un des angles de la chambre sépulcrale ; leurs montants, rehaussés de volutes et de feuillages d'un fin relief, encadrent des figures d'animaux, ici un lion couché, là un serpent. Si ces détails élégants sont gâtés par quelques inégalités, cependant l'excellence du sentiment décoratif y fait encore sentir l'influence très-directe du beau goût hellénique.

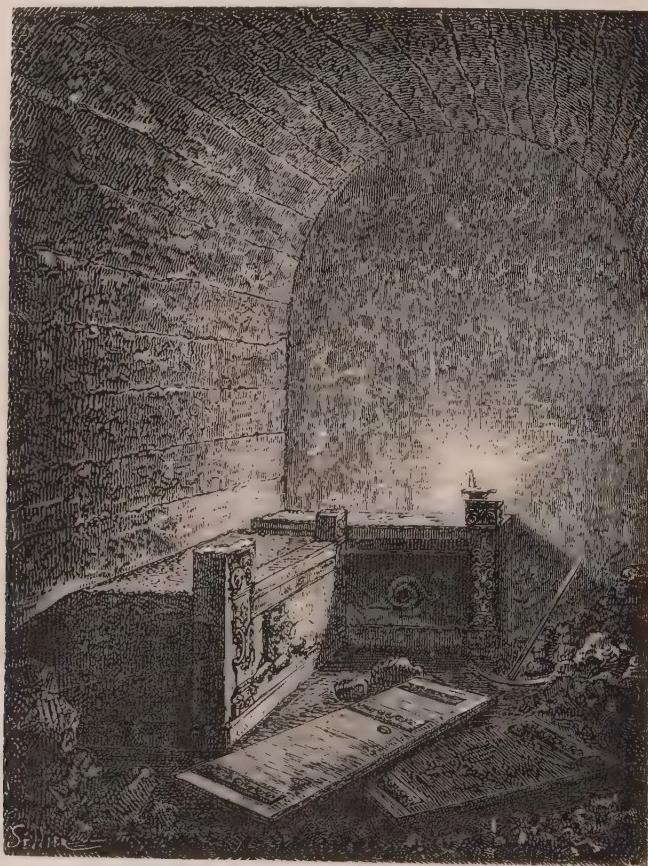
Quant à la relation qui existe entre cette construction souterraine et le tumulus qui la recouvre, je n'hésite pas à croire que le caveau a été établi après coup, par un travail analogue à celui que l'on aurait exécuté dans le talus d'une colline naturelle. Des mesures exactes nous ont



LIT EN MARBRE DU TOMBEAU DE PYDNA, EN MACÉDOINE.

permis de constater, en effet, que la partie voûtée s'étendait transversalement sur l'extrême bord du monticule, dont elle n'occupait qu'une faible partie. Le monticule même nous a offert, à quelques pieds au-dessus du sol, une nappe de terre noire, distincte de la terre crayeuse qui forme la masse du tumulus, et contenant des ossements humains décomposés, sans apparence d'incinération ; ces faits prouvent qu'il avait servi antérieurement de sépulture commune à d'autres morts. Comme nous n'avons rencontré parmi ces ossements aucun débris d'industrie humaine, rien même n'empêcherait de faire remonter les buttes artificielles dont la Piérie offre plusieurs exemples remarquables jusqu'aux Thraces Piériens, premiers occupants de la contrée. L'un de ces tertres, que j'ai reconnu près de la ville de Dion, répond exactement à la posi-

tion que Pausanias assigne à un tombeau que l'on considérait de son temps comme celui d'Orphée : cette tradition montre au moins que l'on attribuait volontiers, dès l'antiquité, de pareilles sépultures à l'ancienne population thrace et qu'on les faisait ainsi remonter à une époque que nous appellerions préhistorique. De toute manière il ne saurait être question ici des tombes communes de la bataille de Pydna.



CHAMBRE SÉPULCRALE DU TUMULUS DE PYDNA.

Le résultat de nos fouilles dans les tombeaux de Palatitza et de Pydna eut aussi pour effet de me faire reconnaître des monuments de la même famille, que j'avais visités antérieurement sur d'autres points de la Macédoine, mais dont je n'avais pas saisi le véritable caractère, faute de termes de comparaison. Je mentionnerai d'abord un caveau souterrain, situé dans la nécropole de l'ancienne ville de Dion, distinct du tumulus

d'Orphée dont j'ai parlé plus haut; je n'ai pu en examiner que la voûte, la partie inférieure se trouvant envahie par les eaux.

Mais un autre exemple du plus grand intérêt pour la démonstration qui nous occupe nous montre le même système de sépulture employé à Pella, dans la capitale même de la Macédoine. Cet hypogée a été découvert par M. Delacoulonche, près du village de *Cofalovo*: il présente la même construction et les mêmes caractères de sévère élégance que le tombeau grec de Palatitzia; mais l'emploi de la voûte l'avait fait considérer à tort comme un monument de l'époque romaine, et l'on avait pris surtout pour une face de sarcophage une plaque de marbre, où j'ai reconnu depuis les découpures caractéristiques d'un lit funèbre.

Voilà donc sur différents points de la même contrée quatre exemples de la même forme de tombeau. Nous sommes certainement en présence d'un type de sépulture bien caractérisé, que nous avons le droit de considérer comme propre à la Macédoine ou tout au moins comme naturalisé dans ce pays, dès une époque assez haute, pour les morts des grandes familles.

## II.

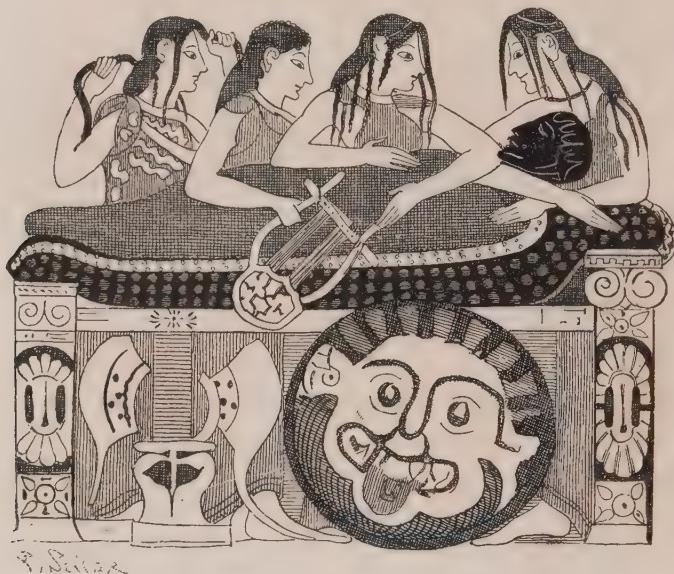
Si l'on veut déterminer les caractères distinctifs de ces tombeaux macédoniens, on trouve d'abord qu'ils sont enfouis sous le sol, à la différence des *héroa* élevés à ciel découvert ou taillés dans des murailles de rochers. Ce sont bien réellement des *hypogées*, et il ne semble même pas qu'ils aient été nécessairement recouverts d'un tumulus.

L'idée répandue dans tout le monde antique de faire du tombeau une véritable maison pour le mort est celle qui a présidé aussi à la disposition de nos sépultures macédoniennes. De là ces façades décorées avec la plus scrupuleuse élégance, ces moulures, ces stucs et jusqu'à ces ornements peints, que l'on s'étonne de voir masqués ensuite par des revêtements et enfouis dans les profondeurs du sol; de là aussi ces portes de marbre, dont les lourds battants, décorés d'anneaux et de têtes de lions en bronze, étaient faits pour s'ouvrir et reproduisaient l'image sévère d'une porte grecque en bois massif, sur laquelle de puissantes ferrures étaient appliquées à l'aide de boulons à larges têtes. Toute cette dépense de travail et de soin était pour ceux qui habitent sous la terre: par le même sentiment on décorait jusqu'aux parties invisibles de la toiture des temples, dans le seul but de contenter l'œil des dieux.

Mais le détail le plus intéressant et le plus original que présentent

les hypogées funèbres de la Macédoine est l'emploi, pour la sépulture, de ces beaux lits de marbre, qui nous conservent à travers les âges le système de construction et les proportions exactes d'une *kliné* grecque de la forme la plus élégante. Ce sont des monuments d'une grande valeur pour la connaissance du beau goût que les Grecs apportaient jusque dans l'exécution de leurs meubles et des modifications qu'ils faisaient subir à cet effet aux formes de leur architecture.

On reconnaît les pièces d'assemblage, *ἐνθλατα*, qui formaient ce que



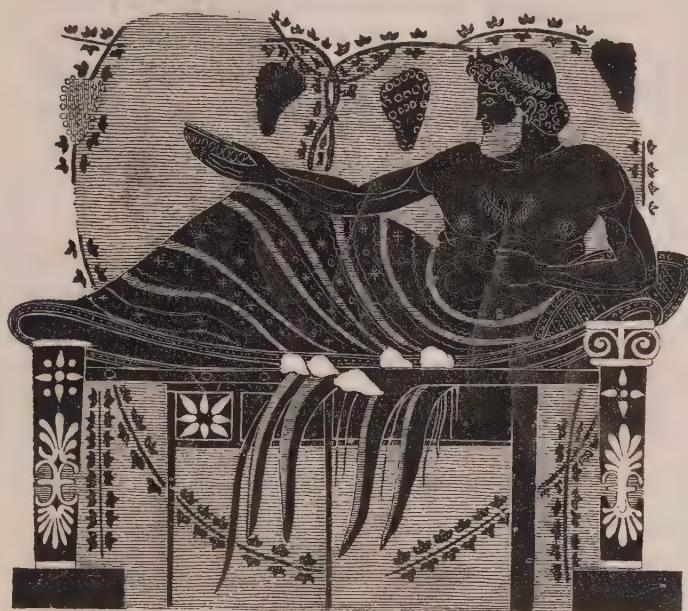
ACHILLE EXPOSÉ SUR LE LIT FUNÈBRE,

d'après un vase corinthien du Louvre.

nous appelons la caisse du lit, la couche proprement dite, en grec *κλινή-*  
*ποντον*. Elles sont ici au nombre de trois, un tympan entre deux traverses,  
qui devaient s'adapter par des tenons dans les montants du lit. Les  
montants, *πόδες*, s'élèvent quelque peu au-dessus de la couche, et leur  
extrémité forme une espèce de chevet très-bas, qui n'en servait pas  
moins d'appui aux coussins, soit pour s'y accouder, soit pour y poser la  
tête : de là le double nom d'*ἀνάκλιντρον* ou d'*ἐπίκλιντρον* donné à cette  
partie. Dans le plus grand nombre des lits grecs figurés sur les monu-  
ments, ce dossier n'existe pas du côté des pieds ; le modèle que nous  
trouvons dans les tombeaux de la Macédoine en est muni à ses deux  
extrémités et répond à l'espèce de lit que les Grecs nommaient *ἀμφικέρα-*

λος. Si le matelas, *τυλεῖον*, est seul figuré en marbre, sans les coussins, προσκεφάλαια, c'est probablement que la tête des morts reposait sur de véritables oreillers d'étoffe précieuse, que le temps aura détruits.

Les lits étaient le principal objet de luxe dans le mobilier des anciens; aussi le mot κλινοποιός désignait-il par extension l'ouvrier qui



HERCULE SUR UN LIT DE FESTIN,

d'après un vase grec du Louvre.

abriquait toute espèce de meubles. On distinguait plusieurs sortes de lits. Ceux dont les pieds étaient tournés, δινωτὰ λέχη, sont déjà mentionnés dans Homère, mais une seule fois, dans la description du lit de Iris et d'Hélène. C'est le type qui finit par être le plus répandu et que l'on décora plus tard du nom de pieds sculptés en griffes d'animaux, γρυπόδες κλίναι, à l'imitation des meubles égyptiens et assyriens. Nos lits funéraires appartiennent à un type plus élémentaire, que nous trouvons adopté de préférence pendant la belle époque hellénique dont la forme est aussi la plus communément décrite dans Homère. C'est un lit dont les pieds étaient simplement découpés dans des troncs de bois, comme celui qu'Ulysse fabrique lui-même, en s'aidant uniquement d'une doloire et d'une tarière. Le dernier instrument ser-

vait à percer les mortaises pour l'assemblage des pièces, à forer les nombreux trous destinés à retenir les courroies entrecroisées qui formaient le fond du lit; mais on devait l'employer aussi pour éviter les montants et leur donner une forme plus légère : c'est ainsi que s'explique l'expression de *τρυπτὰ λέχη*, employée par le poète pour désigner le plus ordinairement les lits.

En effet, la découpure en manière de balustre, qui entaille élégamment les montants de nos lits de marbre, est une forme caractéristique des anciens meubles grecs. Il est curieux de la retrouver avec des traits identiques sur les peintures de vases de toutes les époques de l'art, depuis le temps des vases de style primitif appelés *corinthiens*. C'est un curieux exemple d'un modèle de meuble qui est resté en faveur pendant trois siècles au moins, sans jamais lasser le goût des Grecs. Les sièges de marbre des antiques statues du temple des Branchides, ceux qui sont figurés sur les bas-reliefs archaïques du tombeau gréco-lycien des Harpies, le beau lit étrusque de terre cuite trouvé dans le prétendu tombeau lydien de Cæré, nous offrent aussi, dès une époque reculée, un système de découpages exactement semblables à celles des lits macédoniens de Palatitza et de Pydna, et il ne serait pas impossible d'en retrouver l'origine jusque sur les monuments de l'Assyrie. Ajoutez que ce galbe aux lignes contournées appartient essentiellement au système de l'architecture ionique et se combine ordinairement avec des ornements du même ordre : deux petites volutes forment toujours le chapiteau du montant ; des palmettes ou des feuillages qui en imitent l'arrangement complètent la décoration. Aussi ne doit-on pas hésiter à reconnaître dans tous ces exemples un type de fabrique ionienne, probablement celui des célèbres lits de Milet et de Chios, *κλίναι Μιλήσιαι, Μιλήσιοι ψεύτες, Χίου ψεύτες*, les mêmes sans doute qui furent appelés plus tard lits de Délos par les Romains, pour les distinguer des lits de Carthage de fabrication phénicienne<sup>1</sup>. Les montants de ces lits, plaqués de bois, aux couleurs variées, surtout d'ébène et de buis, *κλίνη πρόξολας*, étaient ensuite incrustés d'or, d'argent, d'ivoire ou d'écaille : les sculptures délicates du lit de Pydna donnent une idée de l'arrangement plein de goût de ces riches incrustations.

L. HEUZEY.

(La suite prochainement.)

<sup>1</sup>. Athénée, I. 28; Pline, *Histoire naturelle*, xxxiii, 51.

## MUSÉE DE LILLE

### LE MUSÉE DE PEINTURE<sup>1</sup>.



EINTURE DE GENRE, NATURE MORTE. — Le musée de Lille est riche en petits maîtres, flamands plus encore que hollandais, peintres de kermesses, de tabagies, de scènes rustiques, de fleurs et de fruits; non point comme le musée de Montpellier qui n'a que des exemplaires de choix des maîtres partout renommés et recherchés, mais d'une façon plus instructive peut-être pour l'histoire l'art : beaucoup de signatures et pas mal de noms peu ou point connus, tout au Louvre<sup>2</sup>. Si l'on y trouvait encore Henry Janssens, Gonzalèsques, Craesbeck et Duchâtel, le régal serait complet. Ce côté piquant historique est un des caractères du musée de Lille, et qui convient parfaitement à sa situation dans l'ancienne Flandre.

Voici d'abord David Téniers le vieux, avec deux *Scènes de sorcellerie* authentiques<sup>3</sup>. M. Alfred Michiels, qui se plaignait naguère de ne voir point encore rencontré de tableaux du vieux Téniers, peut venir consulter ceux-ci, il n'en trouvera pas de meilleurs et peut-être point autres. Dans ces élucubrations fantasmagoriques, qui sont de petites fables humaines et satiriques sous prétexte d'alchimie, le vieux Téniers plein d'esprit, de verve, de sel drolatique et de malice, et, disons-le, ce petit coin où les Breughel l'ont précédé il a plus d'invention et tenant que son fils, qui n'a fait que l'imiter. Par contre, celui-ci a

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. VI, p. 109 et 484.

De tous les noms que je vais citer, Téniers le jeune et J. Meel y sont seuls mentionnés.

Ces deux tableaux étaient déjà inscrits au nom de David Téniers le vieux dans l'inventaire de Louis Watteau.

une touche bien autrement simple et rapide, plus perlée, des colorations plus fines et plus claires. C'est étonnant à quel point le fils est sorti du père; il semble qu'il n'ait fait que spiritualiser sa manière, fondre et illuminer sa touche. Je ne parle que des scènes de sorcellerie, car dans ses tableaux champêtres et dans ses coins de foyer il devient inimitable. Ce qui saute aux yeux dans nos deux tableaux, ce qui les distingue immédiatement, c'est la sécheresse et la roideur de l'outil et surtout la gamme de la couleur; ils sont comme passés au jus de tabac. Ceux du fils sont au contraire blonds et argentins. Le plus amusant des deux (n° 357) est celui où un nécromant dans le costume traditionnel, au fond d'une grotte qui lui sert de laboratoire, entouré de larves et d'animaux fantastiques, semble frappé de stupeur par la réussite inopinée de son opération. Un diable le retient au moyen d'une corde qui lui entoure la taille. Au premier plan, un excellent singe tient un balai dans lequel est fixé une chandelle. L'alchimiste se détache bien en clair et sa physionomie a quelque chose de tout à fait comique. Dans la *Scène de sabbat* (n° 356), les accessoires, le mobilier cabalistique, sont fort spirituellement enlevés.

David Téniers le jeune n'est représenté que par une de ses nombreuses *Tentations de saint Antoine*, mais une de ses meilleures. Elle a été acquise en 1861 à la vente Van den Schrieck. Le tableau est bien conservé, très-lumineux et très-clair. La femme qui s'avance tenant une coupe au perside breuvage, vêtue d'une longue robe rouge et d'un ample manteau de satin noir, est certainement une de ses plus charmantes réussites de pinceau; et je ne sais comment le pauvre saint Antoine pourra résister à une si haute et si noble courtisane. Cependant, quelque agréable que soit cette *Tentation*, elle ne suffit pas à mettre Téniers à son rang. Pour juger ce dont il était capable, et jusqu'où allait son tempérament de coloriste, il faut aller voir ce grand et extraordinaire tableau, son chef-d'œuvre, que le musée de Bruxelles a acquis récemment au prix de 125,000 francs d'un des descendants du peintre à Anvers. Louis XIV, qui en dépit de la sotte phrase qu'on lui prête, aimait les Téniers, puisqu'il en avait deux dans sa chambre à coucher, aurait été fort charmé de recevoir à sa cour le groupe aristocratique du premier plan, particulièrement le jeune seigneur si cavalier dans ses grandes bottes à retroussis, dans son pourpoint cannelle, et cette jeune châtelaine en costume à la Sévigné, qui ne sont autres que Téniers lui-même et Anne Breughel, sa femme.

Je ne quitterai pas ce maître charmant sans mentionner l'*Intérieur d'un palais* que la *Gazette* reproduit plus loin, exquise composition archi-

lecturale dont les figures sont attribuées à Téniers par le Catalogue et sur laquelle je reviendrai en parlant des Hollandais.

Un tableau important pour l'histoire de l'art flamand est certainement la grande *Fête de village* de Van Tilborgh le vieux. On y lit avec peine son monogramme suivi d'une date à demi effacée, 159...; mais ce millésime suffit pour venir en aide à ceux qui pensent avec raison qu'il y a eu deux Tilborgh. Du reste le musée de Lille possède un autre tableau l'aspect plus moderne signé en toutes lettres *Tilborgh fec. et inv.*, et d'un faire différent. La *Fête de village* a des qualités d'ampleur et de solidité dans le faire des étoffes et dans la facture du paysage que l'on ne retrouve pas dans l'autre. Le *Marchand de moules* — sujet que Téniers a traité aussi dans un tableau de la galerie d'Aremberg — est une des œuvres les plus connues de David Ryckaert<sup>1</sup>, le troisième des Ryckaert, beau-frère de Gonzalès Coques et le meilleur élève de Téniers. C'est une peinture lourde dont je ne suis pas fort enthousiaste.

On sait de quelle insigne rareté sont les Gonzalès Coques et quel prix ils se vendent. Le musée de Lille n'en a pas encore. Cependant le petit buste de femme en miniature peint sur marbre dans une décoration en grisaille offre « ce mélange de soin et de hardiesse, de patient travail et de liberté », qui distingue ce précieux petit maître. La robe de satin bleu de ciel, le fichu de mousseline, les roses qu'elle tient à la main, le frais épiderme du visage, sont d'une adorable vivacité de ton. Bürger attribuait sans hésitation cette miniature à Gonzalès. Je crois que ceux qui ont vu les trois bijoux des musées de la Haye, d'Anvers et de la galerie d'Aremberg, partageront son avis<sup>2</sup>.

Van Helmont, qui est aussi un élève de Téniers, mais plus amusant que Ryckaert, a deux tableautins dont l'un, *l'Odorat*, est fort drôlet dans sa malicieuse vulgarité. Le sujet est détaillé avec un sans façon qu'il serait difficile d'exprimer honnêtement. Le fond brun roux est une bonne valeur et fait bien sortir les figures. Le *Marchand d'escarots*, de Jean Meel, est également de qualité fine.

Comme transition entre la peinture de genre et la nature morte, je trouve un superbe morceau, *le Pourvoyeur*, de Beuckelaer<sup>3</sup>, qui peignit, bien avant Snyders, de grandes natures mortes avec personnages, pleines de vigueur et de franchise. Un dessin est porté à son nom au musée

4. Né en 1612, mort en 1661 ou 62.

2. On lit en haut, dans une partie de la décoration : D. MARIA DE HAEN. — ANNO DOMINI 1641, — et la devise : *Honneur devant richesse*.

3. Né à Anvers en 1530, mort en 1570.

Wicar, mais il n'est point de lui. Ses peintures sont extrêmement rares. Celle-ci est une toile en hauteur où les figures sont de grandeur naturelle. Un homme pliant sous le poids d'un chevreuil et d'un énorme panier de raisin s'éloigne du spectateur et se dirige vers des habitations que l'on aperçoit dans le lointain; derrière lui une femme qui a toutes les apparences d'une robuste cuisinière, dans une pose bien trouvée et bien rendue, porte sur sa tête une corbeille plate, comme en portent encore les Anversoises au marché du vendredi, sur laquelle sont empilés des légumes de toutes sortes et des brochettes d'oiseaux : cela est fait de main de maître, simplement, sans artifice de lumière, dans l'air ambiant, comme un Velasquez. La composition est trop remplie et le cadre un peu étroit, mais l'exécution est plus unie et plus serrée que celle de Snyders, le rendu plus en relief et avec un sentiment personnel de couleur que l'on ne retrouve plus chez l'élève de Rubens.

*Le Kakatoës* de Gisbert Hondecoeter, maître et père de Melchior, est fort ordinaire et ne peut, en aucune façon, donner une idée, même approximative, des merveilleux Hondecoeter (Melchior) de la Trippen-Huis d'Amsterdam, surtout de ce chef-d'œuvre étourdissant qu'on appelle *la Plume flottante*. Van Utrecht, qui connaissait presque aussi bien les animaux de la basse-cour, qui les peignait grassement en Flamand qu'il était, et avec un accent de vigueur qu'il devait à son séjour en Espagne, est représenté par un excellent *Combat de coqs*. Le mouvement, le courage, la colère concentrée des deux gallinacés, sont parfaitement exprimés. Le reste du tableau est malheureusement perdu dans le noir. Même éloge à faire des deux tableaux de gibier et d'ustensiles de chasse avec le lièvre et le fusil de rigueur, justement restitués à Pierre Boel, plus connu par ses charmantes et rarissimes eaux-fortes que par ses tableaux, qui sont aussi peu communs que ses eaux-fortes. Dans les œuvres courantes il égale Jean Fyt, il est même plus souple; mais Jean Fyt a fait quelques morceaux comme celui de la galerie La Caze, que personne autre n'aurait faits, ni Weenix, ni aucun Hollandais.

Un petit maître de la palette, peu connu, est certainement ce Van Kessel<sup>1</sup> qui a peint les accessoires, armes, fleurs, fruits, insectes, oiseaux et poissons, qui entourent le médaillon de Téniers au Louvre, intitulé *les Bulles de savon*. *L'Intérieur de corps de garde*, que M. Rey-nart a donné au musée de Lille, est fort spirituellement traité. Le titre est bien un peu ambitieux pour cette toute petite étude, amoureusement finie, où l'on voit groupées sur une table quelques pièces d'armures élé-

1. Né à Anvers en 1684, mort en 1741.



INTÉRIEUR D'UN PALAIS.

(Musée de peinture à Lille.)

gantes, casque, cuirasse, brassards, etc... Il faut voir de quelle merveilleuse façon le travail du pinceau, extraordinairement serré, sans sécheresse ni mignardise, rend le poli et la dureté du métal, ses arêtes vives et ses brusques reflets ; et comme le casque bruni, avec sa longue plume blanche et rouge, si fraîche, si légère, accroche bien la lumière et s'enlève gaiement sur le fond amorti.

Le musée de Lille est curieusement riche en natures mortes, en tableaux de fleurs et de fruits. On en pourrait composer une petite salle pleine d'imprévu, de haut goût et de délicieuse coquetterie. Quelle fête pour les yeux, et tout à fait nouvelle, si l'on y ajoutait quelques noms qui manquent et qui la compléteraient : un Vélasquez, par exemple, un Chardin, un Roland de la Porte, un Daniel Zeghers, un Kalf ! Certes ce ne serait point de l'art dans le sens intellectuel et vrai du mot; mais il y aurait un si joli papotage de couleurs ! On se garderait bien d'oublier ces *Huitres* de Jacob Van Es<sup>1</sup>, peintre extrêmement rare, avec une belle signature, la seule que l'on connaisse, et la marque de l'abbaye de Cysoing. On y mettrait en pendant ce Gilleman<sup>2</sup>, élève de Van Son, plus rare encore, introuvable, signé en toutes lettres, un vrai chef-d'œuvre dans son genre. Des poires jaunes, des raisins blonds, une pomme, une pêche dans un plat, un coup de lumière sur deux verres de Venise, élancés, délicats, se détachant plus loin sur un fond noir-vert d'une incroyable transparence. Quelle touche savoureuse ! Quelle belle pâte légère fondu dans un émail solide ! Puis une *Botte de légumes* par Gryef, un très-habile peintre, signée aussi; une pastèque à chair rose, de main espagnole ; et une superbe guirlande de fruits plantureuse et violemment empâtée comme un Pereda.

Pour les fleurs, on n'aurait que l'embarras du choix. Voici d'abord une *Guirlande* par Breughel de velours ; — un *Vase de fleurs* par Verbruggen<sup>3</sup>, presque aussi étonnant que le Gilleman; fleurs vivantes comme dans ces splendides bouquets que Delacroix peignait à ses moments perdus ; — une *Poignée de fleurs* dans un vase de cristal taillé, signée Van Thielen, un élève de Daniel Zeghers, qui égalait son maître par la douceur et la délicatesse de son pinceau ; — un grand Van Son<sup>4</sup>, sec, peu nature, dans une tonalité brillante cependant et intéressant par sa signature et sa date de 1705 ; — puis une immense guirlande autour d'une

1. Né à Anvers en 1606, mort dans la même ville en 1665 ou 1666.

2. Né à Anvers en 1651, mort à Amsterdam.

3. Né à Anvers en 1670, mort à Bruxelles en 1715.

4. Né à Anvers en 1650, mort à Londres.

tête en grisaille, portée aux anonymes et qui est bien l'un des triomphes du genre. Rien de plus souple, de plus frais, de plus chatoyant et de plus magnifique. Je mettraiensfin à la place d'honneur ce David de Coninck<sup>1</sup> de qualité magistrale, son chef-d'œuvre peut-être. Des raisins, des figues, des grenades, des fruits de toute sorte sont amoncelés dans un jardin de fantaisie, jardin des Hespérides aux lointains dorés et vaporeux. Un grand arbre penché, deux perruches moqueuses étoffent le ciel bleu et profond. Au premier plan courrent un écureuil et deux camours de cochons d'Inde, qui sont la signature de David de Coninck. Cela est d'un coloriste et d'un maître décorateur<sup>2</sup>.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

1. Né à Anvers en 1636, mort à Rome en 1689.

2. M. Alfred Michiels, dont on connaît la compétence pour tout ce qui concerne l'art flamand, m'a signalé, au sujet de l'inscription, — Do. F. FRANCKEN-IN. — trèsisible, qui se trouve sur le *Jésus au Calvaire* du musée de Lille\*, comme sur nombre de tableaux exécutés par les Francken, une petite erreur dans laquelle sont tombés M. Reynart, que j'ai suivi, et, ce qui est plus grave, Bürger et les rédacteurs des catalogues des musées d'Anvers et de Bruxelles. Je la reconnaiss volontiers et je me fais un plaisir de la rectifier, mais je dois dire à ma justification que je l'aurais certainement évitée si la Bibliothèque nationale possédait la seconde édition de l'*Histoire de la peinture flamande*, par M. Michiels.

La signature Do. F. FRANCKEN-IN, que le vieux Francken avait le premier adoptée, et que Francken le jeune adopta plus tard pour distinguer ses tableaux de ceux de son frere, n'est point l'abréviatif du surnom italien de *Domino Francisco*, mais signifie en flamand, et M. Michiels le démontre très-spirituellement : DEN OUDEN FRANS FRANCKEN, le vieux François Francken. Comment alors distinguer les toiles peintes une certaine époque par le père des travaux exécutés par le fils? Celui-ci a voulu lui-même prévenir la confusion en datant ses ouvrages. François Francken le vieux, tant mort en 1616, toutes les productions qui portent un millésime postérieur sont videmment de son fils. Quant au troisième François Francken, élève de Rubens, son style bien caractérisé rend toute méprise impossible.

\* Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, tome vi, page 482.



## COLLECTION LAURENT RICHARD<sup>1</sup>

### VII.



M. MEISSONIER est peut-être l'artiste le plus populaire de notre temps. S'il met un tableau au Salon, la foule commence par s'informer où il est, et l'encombrement est tel qu'il n'est pas toujours facile de s'en approcher. Quand ses œuvres doivent figurer dans une vente publique, tous ceux qui s'occupent de peinture se précipitent à l'hôtel Drouot. Sa réputation est européenne, et on ferait des volumes avec les articles que les revues et les journaux lui ont consacrés. M. Edmond About a résumé, avec son esprit ordinaire, les causes qui ont déterminé ce prodigieux succès. « Il débuta, dit-il, par

des tableaux microscopiques; on fut bien forcé de les regarder de près; c'est là que M. Meissonier nous attendait. Les critiques les plus sévères reconnaissent, la loupe à la main, que personne ne dessinait mieux que lui, que ses figures étaient irréprochables et ses draperies parfaites; que ses personnages lilliputiens ne manquaient ni de tournure, ni de dignité,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. VII, p. 477.

i d'élégance. Il peignait de vrais gentilshommes, aussi distingués que auzun, et aussi exigus que des scarabées ; il entassait cinquante gardes-françaises, très-vivants et très-remuants, sur une toile où deux hanne-  
ons seraient trop serrés. Il surmonta si bien les énormes difficultés qu'il était imposées, qu'il se trouva bientôt à l'aise dans le cadre le plus troit. »

M. Meissonier a peint, en effet, des sujets à plusieurs personnages et même des batailles, mais le plus souvent il fait des tableaux où il n'entre qu'une seule figure, et il sait captiver l'attention avec des scènes dont la conception est tellement simple, qu'une description écrite n'en peut donner aucune idée, et qu'il faut absolument les voir pour en comprendre la valeur.

C'est à ce genre de composition qu'appartiennent les deux tableaux de la collection Laurent Richard. Le *Joueur de guitare* est un sujet que M. Meissonier affectionne particulièrement, mais il ne le comprend pas à la manière des Hollandais. Terburg ou Mieris n'eût pas manqué d'introduire là un auditoire, et de placer près du musicien une jeune femme en robe de satin avec un personnage accessoire dans la demi-  
lumière. Tout le monde sait que M. Meissonier n'aime pas à peindre ses femmes, et on pourrait compter sur les doigts celles qui figurent dans ses tableaux. Le *Joueur de guitare* est donc seul dans une chambre décorée de tapisseries à sujets, et étudie son morceau, sans doute en vue d'un succès prochain, mais sans avoir pour le moment d'autre auditeur que lui-même. C'est un jeune homme à perruque blonde, vêtu d'un lut-de-chausse orné de rubans et d'une chemisette à larges manches. Assis devant une table, il suit avec attention le morceau de musique tressé à un livre en guise de pupitre. Sur le tapis rouge qui recouvre la table sont placés quelques papiers, un verre et une aiguière de métal, et l'exécution fine et soignée ne peut manquer d'être appréciée des amateurs. Cependant l'ensemble du tableau ne présente peut-être pas toute la précision qui caractérise habituellement l'artiste, et nous croyons à cet égard on trouvera dans l'autre tableau de M. Meissonier, le *Idat sous Louis XIII*, une fermeté et une décision dans la touche qui traduisent plus nettement le tempérament réel du peintre.

Conçu dans une tonalité éclatante et même un peu métallique, le *Idat sous Louis XIII* pourrait presque passer, dans l'œuvre de Meissonier, pour un tableau type. Ici tout est souligné, et, la loupe à main, le spectateur peut passer en revue chaque détail et admirer l'adresse de la touche.

Ce n'est pourtant là qu'une qualité secondaire, et Rembrandt n'avait

pas tort de dire que la peinture n'est pas faite pour être flairée. Le Poussin, qui pensait comme Rembrandt, dit que pour bien voir une peinture il faut se placer à une distance équivalente à trois fois la grandeur du tableau. Conformons-nous donc à la manière de voir des maîtres, et, sans nous occuper davantage des porteurs de loupe, voyons si M. Meissonier a réalisé son programme : peindre grandement une toile de dimension microscopique.

Tout d'abord nous sommes frappés par la fière tournure du soudard qui, debout dans une salle pavée de plain-pied avec la rue, tient une badine de la main droite, tandis que la gauche repose sur le pommeau de son épée. Son feutre, légèrement rejeté en arrière, est surmonté de plumes blanches et rouges ; il porte une large collerette blanche tombant sur un hausse-col d'acier, un pourpoint de buffle, une culotte rouge et de grosses bottes. La tête est peinte avec une fermeté extraordinaire, et, si fine que soit l'exécution, on y trouve partout une touche décisive qui accuse nettement les accents et exclut la mièvrerie.

Une qualité que M. Meissonier possède aussi à un rare degré, c'est la recherche du caractère intime de l'époque où il fait mouvoir ses personnages. Ce n'est pas un homme d'aujourd'hui qu'il habille avec les vêtements d'un autre temps : il y a un accord parfait entre la physionomie, la tournure, le costume du personnage représenté et les objets accessoires dont il enrichit son tableau. En outre, jamais le décor ne fait oublier le sujet principal, et, quel que soit le charme des détails qui accompagnent la scène, c'est toujours l'homme qui joue le rôle principal et qui appelle en premier lieu l'attention.

M. Meissonier a trouvé parmi nos jeunes artistes un très-grand nombre d'imitateurs qui croient suivre le maître en peignant avec un soin minutieux des toiles microscopiques ; mais il a gardé pour lui le secret d'intéresser par des sujets insignifiants et de peindre largement des toiles qu'on peut regarder à la loupe.

### VIII.

Il est peu de peintres qui aient soulevé des discussions aussi ardentes que M. Millet. Les artistes qui en parlent l'aiment passionnément ou le critiquent vivement ; on admire ses œuvres ou on les déteste ; mais il est rare qu'on passe indifférent devant elles, et plus rare encore qu'on les oublie quand on les a contemplées.

Certains écrivains ont vu dans M. Millet un philosophe dont l'œuvre

est un éloquent plaidoyer en faveur des déshérités de ce monde, tandis que d'autres n'y trouvent qu'une exécution molle au service d'une laideur systématique et repoussante. Quelques-uns admirent ses tableaux pour l'accent de vérité qu'ils y trouvent, et ailleurs on lui reproche d'être artificiel et maniére. Théophile Gautier a été quelquefois sévère avec lui. « Les adeptes fanatiques, dit-il, admirent quand même ces fantaisies monstrueuses aussi éloignées de la vérité que les crèmes fouettées roses et blanches de Boucher, de Fragonard et de Vanloo. Sous prétexte de style, M. Millet donne à ses personnages la stupidité morne et farouche des idoles hindoues. Leurs gestes somnolents s'immobilisent, leurs yeux n'ont plus de regard, et sur leurs corps de bois colorié pèsent des étoffes épaisse comme du cuir. Sans doute il y a une certaine grandeur dans ces silhouettes dégagées de tout détail et remplies par des tons monochromes ; mais elle est trop chèrement achetée. »

M. Millet a pourtant une qualité que nul ne songe à lui contester : c'est une forte personnalité; seulement elle est si nettement tranchée qu'elle ne saurait plaire à tout le monde.

Il est toujours curieux d'entendre un artiste parler sur son art, et, bien que la lettre dont nous allons donner un fragment ait déjà été publiée, il nous a paru intéressant de la reproduire ici parce qu'elle renferme en quelques lignes toutes les idées de l'auteur sur la composition des tableaux. « ... Ce que vous me dites ne m'étonne pas, et j'en ai aussi rencontré de ces gens-là qui vous disent avec tout plein d'importance et de l'air de quelqu'un bien sûr de dire une chose qui doit rester : Enfin, vous ne le nierez pas, il y a pourtant des règles de composition ! » Et ils se trouvent bien forts en le disant, car ils l'ont réellement. Comme je crois depuis bien longtemps que la composition n'est que moyen de communiquer aux autres le plus clairement et fortement possible ce qu'on a dans l'esprit, et que la pensée est toute seule capable de faire imaginer les moyens d'aboutir à cette fin-là, jugez de l'embarras... » Voilà une théorie qui ne sera peut-être pas du goût de tout le monde ; mais elle a le mérite d'être parfaitement d'accord avec les tableaux de l'artiste.

M. Millet, qui a reçu dans les arts une forte éducation classique à quelle il doit peut-être plus qu'il ne pense, possède en outre, sur la part des peintres qui font comme lui des scènes rustiques, l'avantage appréciable de pouvoir raisonner sur chacun des mouvements qu'il imprime à ses paysans. Ceux qui l'ont connu à Barbizon, qui l'ont entendu causer dans son jardin lorsqu'il plante ses légumes, ou dans son atelier lorsqu'il fait voir son tableau, savent à quel point chez lui l'homme

des champs est absolument confondu avec l'artiste. M. Millet, pour « communiquer aux autres le plus clairement et fortement possible ce qu'il a dans l'esprit », possède ce qui ne s'improvise pas, l'expérience personnelle de la vie champêtre, et il a gardé de son éducation première une haute idée de l'art, qui l'empêche de tomber dans les vulgarités du réalisme. L'importance qu'il s'est acquise dans la peinture militante lui assurait une place dans la collection Laurent Richard, où il est en effet représenté par deux tableaux.

La *Lessiveuse* est une femme de la campagne qui verse une cruche d'eau bouillante dans la large cuve où est le linge. Derrière elle on voit une cheminée avec des sarments qui pétillent. Le sujet rentre dans les données ordinaires du peintre, qui avec sa sobriété habituelle n'a voulu introduire là aucun détail pittoresque pouvant appeler l'attention en dehors de la figure principale. Même simplicité voulue dans la couleur du tableau : le mouchoir qui entoure la tête de la lessiveuse, sa jupe d'un bleu gris, sont d'un ton usé dont la monotonie d'aspect n'est rehaussée par aucune note éclatante. La couleur, aussi bien que la forme, a été cherchée dans un mode sommaire qui exclut le détail et la vibration. Cette manière de concevoir le tableau est le résultat d'un parti pris plutôt que de la naïveté ; mais le but que s'est proposé le peintre est certainement rempli, car l'action de la lessiveuse est rendue d'une façon claire, nette et prosaïque, et ne se prête à aucun écart dans l'imagination du spectateur.

La *Jeune Femme à la lampe* est une paysanne au teint hâlé, dont les mains savent travailler à la terre et au ménage, et dont la grosse jupe de laine indique assez les habitudes privées. A la lueur tremblotante d'une lampe rustique, elle coud une peau de mouton, près d'un enfant endormi dans des draps d'un tissu grossier. Cette toile est, par la dimension, une des plus importantes qu'ait peintes l'artiste.

Les procédés d'exécution de M. Millet sont ici très-visiblement affirmés. Il évite la touche franche et décisive avec autant de soin que d'autres peintres la recherchent, et dans les empâtements qu'il promène également sur toute la toile il a grand soin de boucher jusqu'à la trace des dessous frottés. Cette pâte épaisse et également posée, qu'on retrouve dans tous les tableaux de M. Millet, a l'avantage de donner du corps et de la solidité à sa peinture ; elle a néanmoins l'inconvénient de prêter le même aspect à tous les objets qu'il représente. Si l'artiste veut associer dans sa toile une femme, une casserole et une étoffe, il leur donne, il est vrai, une couleur un peu différente ; mais il les peint avec une touche uniforme, de sorte que la chair, le métal ou la laine cessent d'avoir une expression propre.

Il est assez remarquable qu'un artiste dont toute la théorie repose sur l'imitation exacte de la nature traduise ses observations, très-rigoureuses au point de vue de l'exactitude, par un mode d'exécution qui exclut la naïveté. Tout est intentionnel chez lui, et sa rusticité touche à l'ostentation. Il sait à fond les mœurs de la campagne, et il s'en sert comme un auteur tragique qui, connaissant les passions humaines, les modifie sciemment pour les besoins de la scène. Certes M. Millet n'ignore pas qu'il y a dans les vêtements des plis, et dans les objets usuels des accents de lumière que la peinture peut rendre ; mais il pense qu'en supprimant certains détails et en procédant par une simplification systématique il arrivera à une ampleur d'allure que les chercheurs de pittoresque n'ont jamais rencontrée. Il a vu comme d'autres des jeunes paysannes pourvues d'une figure agréable et d'une tournure gracieuse ; mais ces figures et cette tournure ne rentrant pas dans le cadre qu'il s'était imposé, il les a bannies impitoyablement et s'est servi de la laideur pour arriver à son but comme les anciens se servaient de la beauté. On a dit que les paysans de Léopold Robert étaient trop beaux pour être vrais, on pourrait faire en sens inverse un reproche du même genre à M. Millet. Cependant il vaut mieux voir dans ses tableaux ce que le peintre a voulu y mettre, une allure magistrale et une aspiration au style monumental sur un thème champêtre. Il est certain que si on voulait faire des cariatides avec nos paysannes modernes, c'est à M. Millet qu'il en faudrait demander le dessin.

## IX.

La transformation du paysage, qui a eu lieu après 1830 dans l'école française, a été surtout un retour à la vérité par l'étude de la nature. Mais tandis que la plupart de nos artistes s'attachaient à rendre le sol natal dans son caractère le plus intime, il y en eut quelques-uns qui voulurent apporter la même sincérité dans l'exploration des contrées étrangères. On se rappelle l'immense succès qu'ont obtenus à nos expositions les tableaux que Marilhat avait peints à son retour d'Égypte. Cet artiste avait étudié à fond les bords du Nil, et, bien qu'on connaisse de lui plusieurs tableaux remarquables dont le sujet est emprunté à l'Auvergne ou à la Provence, c'est surtout comme peintre de l'Orient qu'il a fondé sa réputation.

Les tableaux de Marilhat sont aujourd'hui fort rares, et les amateurs

qui en possèdent ne s'en dessaisissent pas volontiers. C'est donc une bonne fortune pour une collection de posséder une toile importante d'un maître un peu oublié aujourd'hui, quoiqu'il ait vivement occupé l'opinion publique au moment de la rénovation du paysage. Marilhat, au reste, n'est pas un simple paysagiste dans l'acception propre du mot. En Orient, les figures et les animaux ont dans la physionomie du pays une importance prépondérante, et le style imprimé au paysage tient en grande partie à la tournure des personnages et à la silhouette des groupes. Marilhat, qui les dessinait fort bien, les distribue très-heureusement dans ses tableaux, où il aime à montrer des caravanes en marche, des foules qui, sans être précisément compactes, sont pourtant assez nombreuses et qu'il place assez généralement au centre de ses compositions.

C'est une scène de la Bible que l'artiste a voulu représenter dans le tableau de la collection Laurent Richard ; mais bien qu'il ait pris pour sujet la parabole de l'Enfant prodigue, il nous est difficile d'y voir autre chose qu'un paysage d'Orient meublé de figures. On y trouve, il est vrai, un père qui embrasse son enfant dans un chemin qui serpente au milieu des terrains mameonnés, mais l'œil est obligé de le chercher et est attiré plutôt vers les chameaux et leurs conducteurs qui projettent sur le sol leurs ombres allongées, ou vers les constructions en brique qui accrochent la lumière dans les lointains. Cette critique semble s'adresser moins au tableau en lui-même qu'au titre qui lui est donné ; pourtant un tableau n'a sa raison d'être que par la relation des objets représentés avec l'idée générale qui préside à la composition, et si cette relation est exposée d'une façon obscure ou douteuse, l'esprit du spectateur, au lieu de s'identifier avec celui de l'artiste, s'égare dans l'incertitude. Decamps a souvent peint des scènes bibliques, et il a toujours cherché à mettre dans le paysage qui les accompagnait une austérité de lignes qui fût d'accord avec les figures. Marilhat, au contraire, a placé des figures dans un paysage qui n'était pas agencé pour encadrer un sujet tiré de l'Évangile. Son *Enfant prodigue* est donc un tableau pittoresque plutôt qu'un paysage historique ; mais, en se mettant à ce point de vue, on y trouve toutes les qualités de finesse et de distinction qui lui ont assuré une place élevée dans l'art contemporain.

Venu après Marilhat, M. Fromentin a surtout dirigé ses explorations du côté de l'Algérie, et comme, là aussi, l'expression particulière du pays vient surtout de la population qui l'habite, son attention s'est surtout portée vers les figures et sur les chevaux, dont il possède admirablement



L. GAUCHEREL SC

VUE DE VENISE

Imp. A. Salmon - Paris



structure anatomique. Il occupe aujourd'hui une place de premier rang dans la série de nos peintres voyageurs, mais si on tient à le classer, ce sera parmi les peintres de genre plutôt encore que parmi les paysagistes.

Tout le monde a vu au Salon de 1869 la *Fantasia* de M. Fromentin. C'est un des meilleurs ouvrages du brillant artiste qui traduit si bien les œuvres des Arabes et la campagne d'Alger. Grâce à la conquête, M. Fromentin a pu se faire Africain sans cesser d'être Français, et s'il affirme entièrement son goût pour la vie du désert, ses œuvres peintes ou écrites transmettent le sentiment le plus délicat et le plus raffiné d'un Parisien de notre race. Ses Arabes ont de l'esprit jusque dans le moindre pli de leurs vêtements, et le sol aride, que recouvre à peine une maigre végétation à l'exception de la terre, prend un charme imprévu sous sa touche aimable et décisive. Notez que dans ses tableaux le désert, pour être réjouissant à l'œil, ne perd rien de sa grandeur et que les Arabes conservent toute leur force instinctive : c'est le conteur qui est amusant, c'est le récit qui est émouvant. En observateur attentif, M. Fromentin ne veut rien négliger, et l'exactitude de ses tableaux est affirmée par tous les voyageurs ; seulement, il a une manière de dire et de rendre les choses qui lui appartient en propre et qui leur donne un mordant particulier. Il faut revenir, d'ailleurs, que les scènes qu'il aime à reproduire conviennent merveilleusement à son talent, et que les mœurs arabes ne pouvaient trouver un meilleur interprète.

La *Fantasia* représente une grande plaine que parcourt une immense cavalcade courant à toute bride en poussant des clameurs et en déchargeant des fusils devant un tertre où est l'émir. Ce mélange de costumes colorés et de chevaux galopant en tous sens produit une scène d'une animation extraordinaire et d'une gaieté de ton qui contraste avec l'immensité nue de la plaine et l'uniformité du ciel.

Parmi les peintres voyageurs qui ont su conquérir la faveur publique, Ziem occupe aussi une place à part. Celui-ci voit avec indifférence les bords, les plaines ou les forêts, et s'arrête de préférence dans les grandes villes maritimes qui mirent dans l'eau leurs édifices dorés par le soleil du Midi. C'est un peintre d'architecture doublé d'un peintre de nature, qui fait volontiers la sieste à l'heure de midi et ne veut voir la lueur qu'aux approches du crépuscule. Les deux toiles que possède la collection Laurent Richard comptent parmi ses ouvrages les plus importants, et suffiraient pour justifier le rang qu'il tient dans les arts. Ici, c'est Stamboul qui se déroule en amphithéâtre, tandis que le

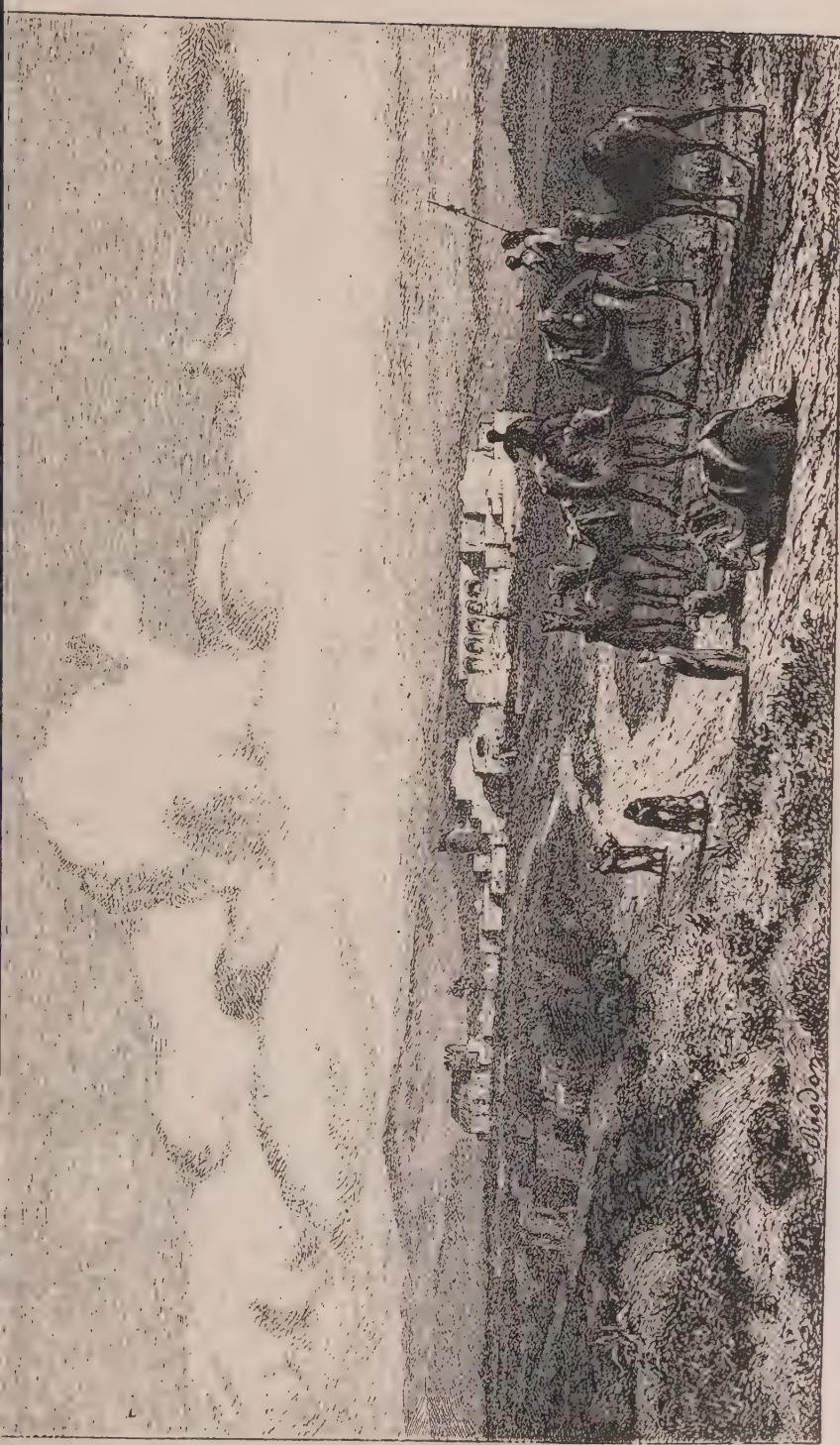
soleil apparaît comme un disque brillant que reflètent les eaux du Bosphore et baigne dans une vapeur lumineuse les dômes et les minarets de la grande ville. D'un côté on voit la pointe du sérail, l'ancien kiosque des janissaires, la mosquée de Bajazet et les grandes murailles qui ferment la Corne-d'Or. Au fond, on entrevoit la côte d'Asie avec les premières constructions de Scutari. Une voile blanche et de longues barques montées par des rameurs viennent expirer sur une plage roussâtre au premier plan.

Perdue au milieu des lagunes de l'Adriatique, Venise, la ville des enchantements, si chère aux poètes et aux touristes, a exercé sur M. Ziem une fascination telle, qu'elle est devenue dans l'art contemporain une sorte de monopole pour son talent; si bien qu'on éprouve involontairement quelque étonnement quand on voit une vue de Venise qui n'est pas signée de son nom. Au reste, son interprétation de Venise est tellement personnelle, qu'on ne saurait s'y tromper longtemps.

C'est par un soir d'automne que Venise nous apparaît dans la collection Laurent Richard. Il a plu ce jour-là; mais le ciel, dégagé maintenant, est seulement parcouru par de légers nuages d'une teinte orange que le clapotement des vagues reflète en y mêlant les nuances pourprées du soleil couchant. Le grand campanile de Saint-Marc s'élève au loin pardessus l'horizon, et les édifices du quai dessinent leur silhouette dans une lumière d'or, tandis que les gondoles silent sur le grand canal et que les barques de pêche se disposent à jeter leurs filets.

Quittons maintenant le soleil du Midi pour aller avec M. Jongkind sous le ciel brumeux de la Hollande. C'est encore un canal qui est devant nous, mais un canal étroit, bordé de vieilles maisons de bois, où de vagues lumières tremblotent aux fenêtres. Car c'est un effet de nuit que nous montre le peintre, et la lune transperce un ciel ardoisé pour se réfléchir dans l'eau bourbeuse où sont penchées les barques. Tout est froid et humide dans l'impression de ce joli tableau dont la tonalité fine est pleine de charme.

M. Clays, qui partage avec M. Jongkind le patrimoine artistique des Pays-Bas, laisse à son confrère le soin de représenter les villes et leurs canaux fangeux, et se réserve les grandes nappes d'eaux dont la platitude est à peine troublée par les navires qui gagnent lentement l'horizon,



L'ENFANT PRODIGUE, D'APRÈS MARTIAL.

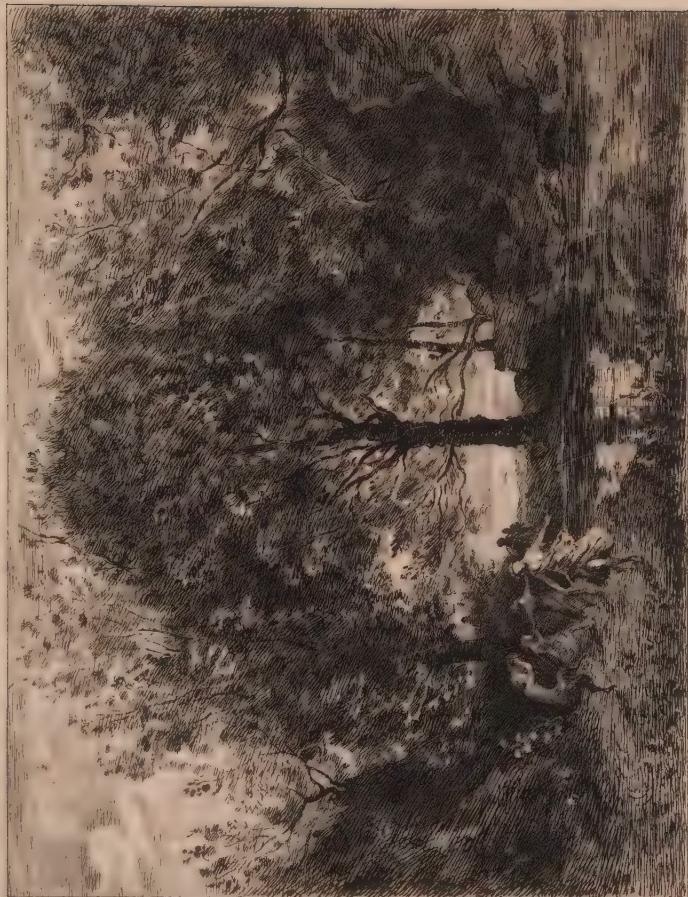
(Collection Laurent Richard.)

## X.

Le patriarche des paysagistes, M. Corot, ce rêveur qui fut si longtemps dédaigné de la foule et dont le succès a commencé lorsqu'il avait des cheveux blancs, est un élève de Victor Bertin. Ses premiers tableaux ont été pris dans la campagne de Rome, et il a gardé de ses impressions premières un sentiment poétique et élevé qu'il associe dans ses œuvres à une recherche constante de la vérité. On lui reproche de donner trop souvent la répétition du même tableau; mais il sait y mettre chaque fois un charme si pénétrant, que celui que l'on voit paraît toujours supérieur à tous les autres. S'il conserve la même note argentine, s'il demeure fidèle à un motif cent fois répété, qu'il meuble tantôt avec de petites figures d'une mythologie fantaisiste, tantôt avec des vaches incolores ou un bateau qui se reflète dans l'eau d'un étang, il sait aussi garder une éternelle jeunesse dans sa poétique interprétation de la nature. Sa vie laborieuse a été bien remplie, et son talent, qui ne connaît pas les défaillances, nous réserve encore, je ne dirai pas des surprises, mais de bien sincères jouissances.

La réputation de M. Corot s'est faite lentement, et la critique lui a pendant bien longtemps marchandé les applaudissements dont elle est si prodigue aujourd'hui. Gustave Planche a le premier appelé l'attention publique sur cet artiste, et encore il semble louer chez lui l'intention plutôt que le résultat. « C'est à peine, disait-il en 1838, si quelques hommes sérieux lui tiennent compte de ses courageuses entreprises. Cependant il serait fâcheux que M. Corot se laissât rebuter par l'indifférence de la foule, car il y a dans ses compositions, indécises et incomplètes, une élévation de style que le paysage réel rend de jour en jour plus précieuse. Tandis que des caravanes de peintres se partagent la France et copient à qui mieux mieux un bouquet de bois, un buisson, une haie, un ruisseau, il est bon que des hommes persévérents, tels que M. Corot, dédaignent la réalité vulgaire, et se proposent l'invention dans le paysage. Accompli ou inaccompli, ce dessein a droit d'être encouragé, car les paysages de M. Corot sont une utile protestation contre la réalité mesquine qui menace d'envahir notre école. Il s'occupe de l'idéal, et son ambition mérite d'être applaudie. »

Corot a chez lui une quantité d'admirables études peintes d'après nature, et ses cartons sont remplis de dessins faits avec la plus minutieuse exactitude. Dès que la saison est venue, il part pour la campagne

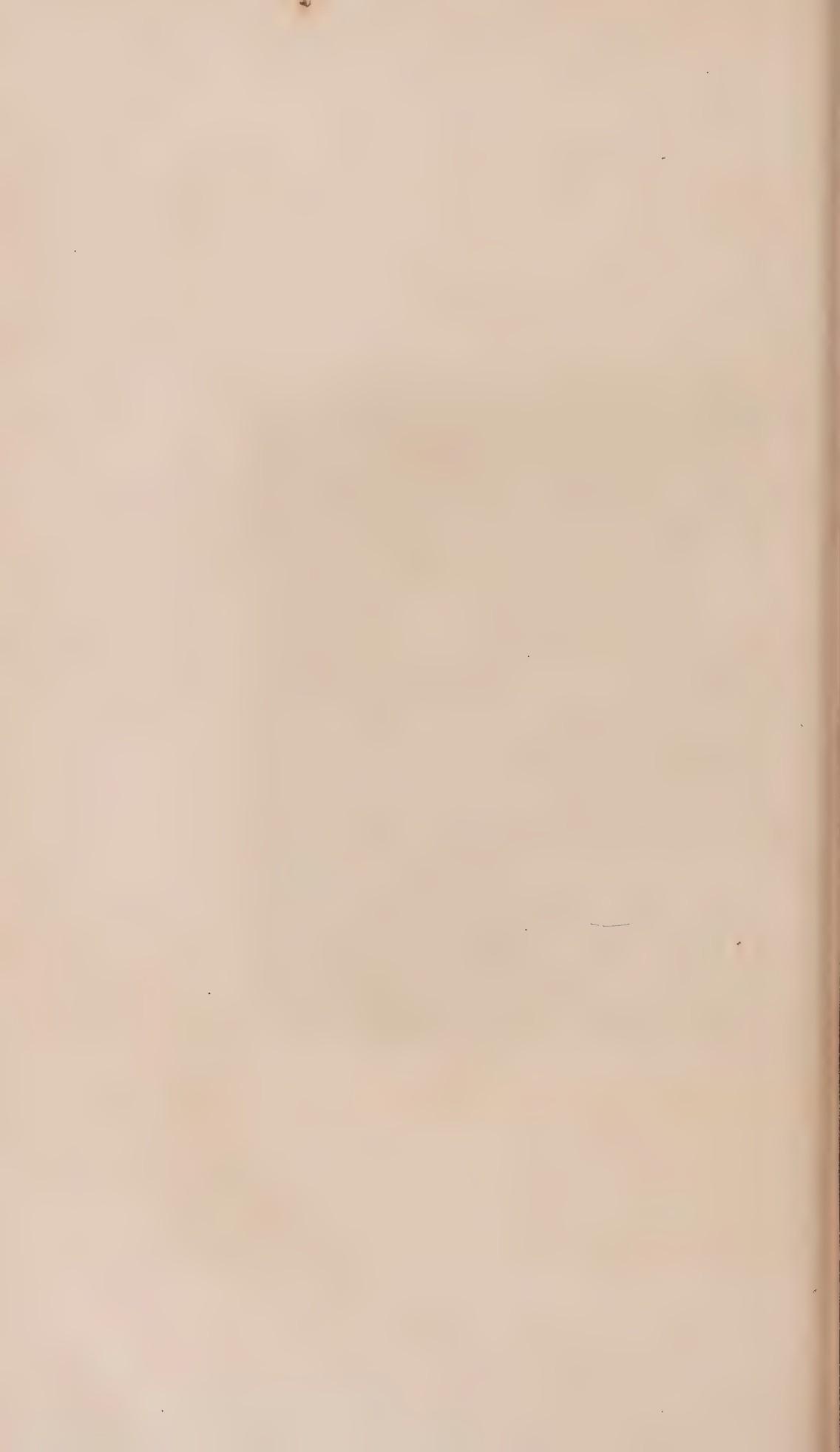


COROT P. N.

NYMPHES ET FAUNES

A BRUNEL DRAINÉS BC

Paris 1860 - Paris



et rapporte de nouvelles richesses. Lorsqu'il est enfermé dans son atelier, Corot n'est plus le même; il consulte rarement ses études et peint d'inspiration. C'est alors que les souvenirs qu'il a accumulés se combinent dans son esprit et prennent cette couleur poétique que l'artiste sait leur donner. Les arbres au feuillage indécis se reflètent dans les eaux limpides ou mêlent leurs racines bossuées aux herbes que le courant agite mollement; les rayons d'une lumière argentine colorent doucement les prés humides de la rosée du matin, les brumes de l'air donnent au ciel ces formes vagues et ces teintes sans nom qui sont le prélude de l'aurore. Qu'il évoque dans la mythologie un souvenir gracieux, ou qu'il cherche à traduire d'une façon positive un site qu'il a vu, Corot laisse toujours dans son œuvre un parfum poétique qui est sa personnalité et qui équivaut à une signature.

Le *Souvenir de Marissel* est une petite toile qui compte, à notre avis, parmi les meilleures de l'artiste. C'est un chemin qui descend vers une mare en traversant un petit bois au fond duquel on aperçoit le clocher du village dont la silhouette se découpe sur un ciel limpide. Il est impossible de rendre d'une manière plus fraîche et plus charmante l'impression du printemps. Le réveil de la nature, au moment où les premières verdure d'avril viennent égayer les teintes encore assombries de l'hiver, a été traduit avec un rare bonheur par l'artiste, et la petite flaveuse placée au bord de l'eau où se reflète le paysage est l'accompagnement naturel de cette scène rustique et sans prétention.

Les *Nymphes et Faunes* et la *Danse des Nymphes* sont deux tableaux qui, dans la pensée de l'artiste, se rattachent aux riantes fictions de la mythologie grecque. Ici les nymphes forment une ronde au milieu de la clairière, tandis que l'horizon d'un bleu pâle apparaît à travers les bosquets de verdure. Là ce sont des faunes qui jouent avec les naïades au bord d'un petit étang resserré entre deux roches et ombragé de grands arbres. Harmonie douce, fraîcheur du crépuscule, feuilages mystérieux, formes indécises, Corot est là tout entier. On croit être devant la nature, l'heure du jour est écrite dans les teintes qui colorent le paysage, et l'air qui circule est celui que l'on respire dans nos climats. C'est absolument vrai et poétiquement vrai; mais si ce sont là des qualités suffisantes pour faire un charmant tableau, il ne s'ensuit nullement que ces qualités soient en harmonie avec le sujet choisi par l'artiste. A vrai dire, ces nymphes ne sont pas ici chez elles, et semblent un placage ajouté après coup dans un milieu qui demandait toute autre chose. N'est-il pas vrai que dans ce paysage où les nymphes dansent en rond l'œil ne serait pas surpris de rencontrer une vachère attardée qui

ramène son bétail au logis, et qu'au lieu de ces faunes jouant avec les naïades un vieux bateau avec un pêcheur à la ligne ne serait nullement déplacé. Il ne nous est donc pas possible de classer ces tableaux dans le genre, si décrié aujourd'hui, qu'on appelle *paysage historique*.

Le Poussin, qui a donné dans ce genre de si admirables modèles, est toujours logique avec sa conception. Je ne connais pas un seul paysage de lui où l'imagination pourrait supposer des poules, un tas de fumier, une charrette ou quoi que ce soit de rustique. Si les héros et les dieux peuvent seuls vivre à l'aise dans les sites qu'il a composés pour les recevoir, c'est qu'il croyait avec raison que les créations de l'esprit humain ont comme les créatures naturelles un milieu qui leur est propre. Un cactus dans un terrain sablonneux fait bien à côté d'un chameau, tandis qu'une saulée y serait fort déplacée. Eh bien, les fraîches vapeurs de M. Corot ne vont pas avec les nymphes qui ne vivent à demi nues que parce qu'elles ne s'enrhument jamais. Les terrains humides et boueux peuvent être piétinés par un troupeau, mais les naïades ne sont jamais crottées, et c'est pour cela qu'on ne doit pas en placer sur les chemins qui bordent une mare. Laissons les satyres aux pieds de chèvre courir sur les rochers anguleux le long des cascades bondissantes, parmi les buissons de lauriers dont le feuillage se découpe nettement sur le ciel, et dans de pareils tableaux ne cherchons pas à produire l'illusion de la vérité. Placer une scène mythologique dans un site peint d'après nature et dans nos climats me paraît un contre-sens, et c'est pour cela que, malgré le charme incontestable de ces deux tableaux, je préfère le *Souvenir de Marissel*, qui est une œuvre sincère et complète en son genre.

## XI.

Troyon est un admirable artiste dont la personnalité ne s'est pas dégagée tout d'un coup, et sa vie entière a été une succession d'efforts qui marquent dans son talent différentes étapes. Né à Sèvres, où son père avait un emploi dans la Manufacture, Troyon reçut là ses premières leçons, et les études qu'il faisait d'après nature montraient à l'origine de la timidité et une certaine maigreur de touche. Rien ne pouvait faire prévoir que la puissance et la largeur seraient un jour le caractère de son talent. Cependant Troyon, qui cherchait alors sa voie, se rapprocha de quelques artistes dont l'opinion publique commençait à se préoccuper, et en particulier de Jules Dupré, qui exerçait sur toute la jeune génération de paysagistes un prodigieux ascendant. Il l'accompagna dans

e centre de la France et se transforma tellement à son contact, que Jules Dupré, qui d'après les études qu'il avait vu faire à Troyon en avait conçu une opinion fort médiocre, dit, à son retour à Paris, que ce jeune inconnu arriverait un jour au premier rang.

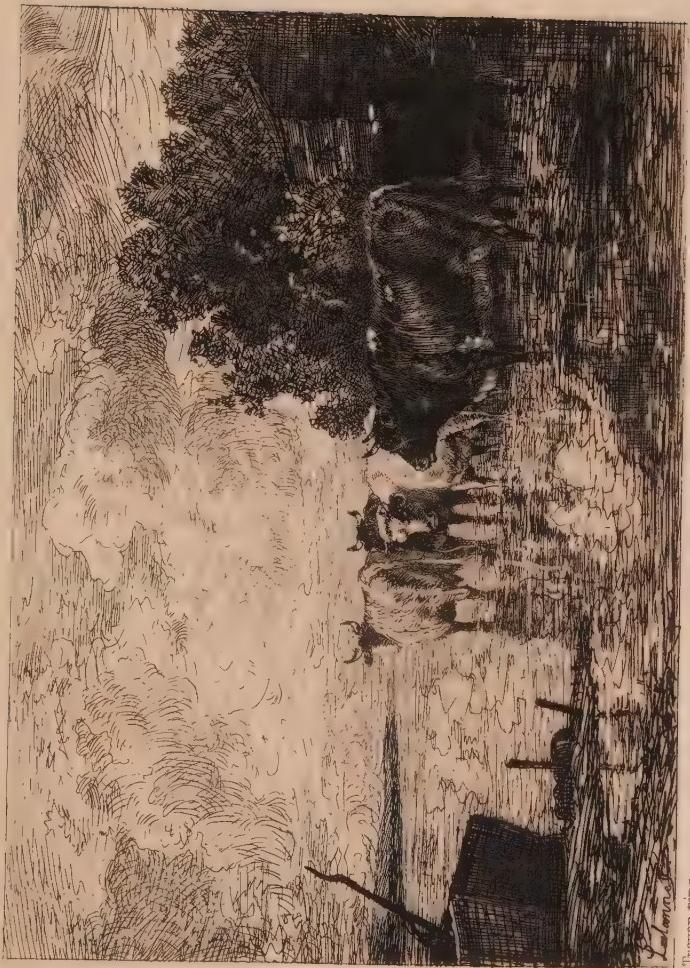
Ce fut alors que Troyon commença cette série de paysages très-impâtés, où l'on reconnaît peut-être trop visiblement l'influence de Jules Dupré, mais où se révèle déjà un fort tempérament de peintre. Troyon fut néanmoins peu prisé par l'opinion publique, et son grand succès n'a commencé en réalité que quand il s'est mis à faire des animaux. « Jusqu'en 1848, écrivait un de ses amis intimes, M. Charroppin, Troyon ne fit quère que des paysages, à l'exception de son tableau de *Tobie et l'Ange*, du Salon de 1841. Il y mettait toujours le même petit bonhomme ou la même petite bonne femme, qu'il peignait d'instinct et comme machinalement. Or j'allais tous les ans avec lui à Barbizon, dans la petite république du père Ganne. Dans les jours de mauvais temps, ne pouvant pas faire des études dans la forêt, nous allions dans les fermes faire poser les bûcherons ou les gardeurs d'oies, et plus souvent encore dans les étables égouttre des bêtes. Là Troyon faisait les plus charmantes choses du monde, et j'insistai, de 1846 à 1848, par une guerre incessante, pour qu'il les mit dans ses tableaux. »

Troyon commençait à avoir des admirateurs ; mais sa facture large et heurtée ne pouvait plaire à tout le monde. Les artistes applaudissaient, les gens du monde faisaient des réticences, comme cela arrive toujours à un nouveau venu qui refuse de marcher dans les sentiers battus. Après le Salon de 1849, Troyon reçut la croix de la Légion d'honneur, et cette décoration donna lieu à un incident assez curieux. M. le Président de la République était venu faire sa visite habituelle au Salon la veille de l'ouverture, et, comme il n'avait pas le temps de tout voir, il avait prié Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, de lui désigner les meilleures toiles. Quand ils arrivèrent devant le tableau de Troyon, le futur empereur, ne partageant pas l'enthousiasme de son conducteur, fit quelques observations sur la manière heurtée du peintre, et un officier d'ordonnance, voulant renchérir sur ce qu'il entendait, trancha la question en décidant que le tableau n'était pas fini. Le directeur des Beaux-Arts, obligé de se taire, ne se tint cependant pas pour battu, et quelques jours après la nomination de Troyon au grade de chevalier de la Légion d'honneur fut présentée à la signature du Président de la République. Celui-ci s'exécuta de bonne grâce, et, après avoir signé, dit en souriant à M. Dufaure, alors ministre de l'intérieur : « Il paraît que, décidément, je ne me connais pas en peinture. »

La touche fortement accentuée de Troyon pouvait bien effaroucher quelquefois, mais l'artiste a montré, dans bien des circonstances, qu'il savait allier la finesse à la fermeté. *Le Gué* de la collection Laurent Richard est, à cet égard, un tableau qui compte parmi les meilleurs de l'artiste. C'est un effet calme, où le soleil se tamise dans une lumière argentine, à travers des nuages légers, aériens et d'une admirable qualité de couleur. Cinq vaches traversent une rivière limpide et peu profonde, humant l'air de leurs naseaux humides et reflétant dans l'eau leurs belles robes rousses, brunes, blanches et noires. Elles suivent le contour d'une pointe de terre que couvrent quelques saules et une cabane rustique. Le dessin des animaux est d'une finesse incomparable et, sous le rapport de l'éclat, cette toile présente une ampleur dans l'effet et une décision dans la touche qui en font, malgré sa dimension relativement exiguë, une des œuvres capitales du maître. C'est un tableau hors ligne qui serait à sa place dans un musée, à côté des chefs-d'œuvre des anciennes écoles.

Si *le Gué* présente un chatoiement de couleur d'une magie surprenante, nous trouvons dans le *Berger et ses moutons* une tonalité sobre qui traduit admirablement l'aspect grandiose et mélancolique de la plaine par un temps pluvieux. C'est le moment où l'atmosphère lourde et pesante est tout à coup secouée par les premières rafales, et distille de larges gouttes d'eau, signe précurseur et infaillible de l'orage. Le ciel, très-couvert, quoique éclairé par un furtif rayon de soleil, est traversé par un vol lointain de corbeaux, et le berger, debout, couvert d'un ample manteau, découpe sa silhouette brune sur le gros nuage opaque, ardoisé, dont la nappe uniforme enveloppe déjà l'horizon. Autour du berger, les moutons, couchés sur la terre humide, attendent les averses qui se succèdent et ruminent tranquilles, protégés par leur épaisse toison.

Dans le *Retour du troupeau*, les moutons sont de grande dimension et étudiés jusque dans leurs plus fins détails avec une vérité qui fait illusion. Le *Garde et ses chiens* présente des qualités du même ordre, car c'est surtout comme animalier que Troyon apparaît dans ces deux toiles. Mais le paysagiste reprend tous ses droits dans un charmant tableau intitulé *Animaux à l'ombre au bord d'une mare*. L'artiste a exécuté la même composition sur une échelle beaucoup plus grande; la petite toile de la collection Laurent Richard est un véritable bijou par le charme exquis du ton et la décision de la touche. Enfin, nous ne quitterons pas Troyon sans signaler un tableau de soleil couchant, effet qui est assez rare dans son œuvre. Deux vaches, éclairées par une lumière frisante, ruminent paisiblement dans une grasse prairie qu'illumine un



Maxime Lalanne sc.

LE GUE.

Troyon pinx.

Plaquette des Beaux-Arts

Figee Liénard Imp. Paris.



l ardent. Si nos souvenirs sont exacts, l'étude qui a servi pour ce tableau a été faite aux environs du Tréport.

Dans une collection de tableaux où la couleur est la qualité dominante, Diaz ne pouvait manquer à l'appel. Nous le trouvons en effet avec deux toiles, une *Descente de bohémiens*, sujet pour lequel l'artiste a une singulière prédilection, et une *Éclaircie dans la forêt de Fontainebleau*.

*Descente de bohémiens* nous montre la troupe nomade, composée en partie de femmes et d'enfants, défilant pêle-mêle dans un chemin étroit, un rayon de soleil, perçant à travers les arbres, vient se perdre sur brillants oripeaux des bohémiens et éclairer leurs costumes multicolores. Au premier plan, près d'une mare qui refléchit un sol pierreux, deux chiens blancs tachetés sont près d'une jeune femme qui tient son enfant dans ses bras.

L'*Éclaircie dans la forêt de Fontainebleau* est une grande toile découverte où Diaz fait descendre, à travers de grands arbres au feuillage hillé, un rayon de lumière qui vient illuminer le terrain. Le soleil s'accorde sur les troncs bleus dont le feuillage se rejoints par en haut, dis que de gros nuages d'un gris sombre parcourrent le ciel à l'horizon. C'est un charmant artiste quand on le considère comme peintre de la nature ; comme paysagiste, c'est un peintre de premier ordre.

Dans quelques jours, tous les tableaux que nous avons décrits vont être disséminés aux hasards des enchères, et la collection Laurent Richard n'existera plus que dans le souvenir de ceux qui aiment à trouver dans les œuvres d'artistes vaillants groupés pour défendre une foi commune. La génération de 1830 était là tout entière : le drapeau qu'elle vantait est le symbole d'une lutte qui appartient à l'histoire de l'art français. Si la tradition de l'art classique a été souvent méconnue par les hommes de cette génération, s'ils se sont parfois égarés dans des sens nouveaux, c'est qu'ils sentaient en eux une flamme intérieure qui montrait comme but suprême de l'art la recherche de la vie, de la couleur et de la vérité.

RENÉ MÉNARD.



## LES FRESQUES DE RAPHAEL

A LA MAGLIANA



ORTONS de Rome par la *Porta Portese* et engageons-nous dans la vallée du Tibre sur la route de Fiumicino; après un parcours de six milles environ, arrêtons-nous et regardons du côté du fleuve; nous verrons, presque à notre portée, au premier plan de cette campagne dont les horizons s'étendent jusqu'aux montagnes du Latium et de la Sabine, un édifice, ou plutôt une réunion d'édifices quasi abandonnés, qui ne constituent ni un

château ni une ferme, mais qui présentent encore les apparences de la grandeur. Une cour rectangulaire, entourée de murailles à créneaux guelfes, précède les bâtiments de différentes époques et d'inégale hauteur; une porte monumentale, surmontée d'un arc en plein cintre et flanquée de colonnes, donne accès dans cette cour; un pont, jeté sur le Magliano, conduit à cette porte; le seuil une fois franchi, on se trouve en pleine Renaissance, on est dans la Magliana. Les terres environnantes sont malsaines et marécageuses, mais abondamment fournies de gibier; les papes du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle avaient là leur rendez-vous de chasse.

Giacomo Volterrano raconte une grande chasse dont Girolamo Riario, neveu de Sixte IV, fit les honneurs au duc Ernest de Saxe-Lawenbourg en 1480<sup>1</sup>. Dans cette narration, il est à plusieurs reprises parlé du

1. Muratori, *Scrip. Rer. Italic.*, t. XXIII, p. 404.

Magliano, mais il n'est dit mot de la Magliana. Donc aucune construction ne se voyait alors dans cette contrée. Ce fut, en effet, Innocent VIII (1484-1492) qui bâtit le casino primitif. Alexandre VI vint ensuite (1492-1503) et n'y ajouta rien de notable. Mais Jules II (1503-1513) lui donna des proportions presque grandioses, et appela tous les arts à son aide pour en faire une résidence digne d'un pape. Des peintres de l'école de Pérouse décorèrent les chambres de fresques, dont plusieurs subsistent encore aujourd'hui. Jules II adopta la Magliana comme un séjour de pré-dilection, et, afin que la postérité n'en pût douter, il voulut que son nom fût répété au-dessus de toutes les fenêtres des bâtiments qu'il fit éléver<sup>1</sup>. Or, à une résidence pontificale il fallait une chapelle. Cette chapelle fut ménagée dans les appartements du rez-de-chaussée; elle fut dédiée à saint Jean-Baptiste, et le cardinal Francesco Alidossi, chargé de présider à sa décoration, fit graver cette inscription sur la porte : F. CAR. PAPIEN. JVLI. II. P. M. ALVMNVS. Alidossi, nommé archevêque de Bologne en 1503 et cardinal de Sainte-Cécile en 1505, prenait la qualification d'*Alumnus* par allusion à la faveur dont il jouissait alors auprès de Jules II. Il fit plus : il se mit presque sur le pied de l'égalité avec le pontife, en revêtant le sol de la chapelle de briques émaillées sur lesquelles on voyait alternativement ses armes et son nom, les armes et le nom du pape. Il oubliait le joug des la Rovere, sous lequel l'aigle des Alidossi devait passer avec humilité, à peine d'être arrêté dans son sol<sup>2</sup>. Le cardinal de Sainte-Cécile se vit, en effet, refuser le titre de prince d'Imola qu'avaient porté ses ancêtres. Se tourna-t-il alors contre Jules II du côté de la France ? Était-il vendu à Louis XII, quand ces armées pontificales, dont il partageait le commandement avec le duc d'Urbino, furent battues par les troupes vénitiennes ? Rien n'est certain à cet égard. Il avait trahi jadis Alexandre VI, on l'accusa d'une nouvelle trahison ; et, comme il arrivait à Ravenne pour se justifier auprès du pape, il fut poignardé en plein jour et en pleine rue par Francesco Maria della Rovere sur lequel il avait rejeté la responsabilité de la défaite. Son nom n'en demeure pas moins inséparable de celui de Jules II dans la chapelle de la Magliana. Les fresques de l'*Annonciation* et de la *Visitation*, peintes de chaque côté de l'unique fenêtre, disent encore quelles mains habiles le cardinal de Sainte-Cécile avait employées. Un des plus

1. On attribue à Giuliano da San Gallo les constructions que Jules II fit faire à la Magliana.

2. Les armes de Jules II se composaient d'un joug ; les armes du cardinal Alidossi portaient un aigle aux ailes épployées.

renommés parmi les élèves de Pérouge, Spagna probablement, avait exécuté ces peintures. Quant à leur date, il est impossible de la préciser. Le meurtre d'Alidossi ayant eu lieu en 1511, on peut dire seulement que les fresques confiées à la surveillance du cardinal sont antérieures à cette date.

Si Jules II avait beaucoup aimé sa Magliana, Léon X l'aima plus encore et la fit sienne aussi par des liens plus intimes et plus forts. Jules II y avait attiré l'école de Pérouge, Léon X y appela Raphaël. Dans cette chapelle, où Spagna peut-être avait peint des fresques sans physionomie propre, Raphaël a laissé des types de perfection qui n'appartiennent qu'à lui. A la voûte qui surmonte l'autel, il a montré l'Éternel bénissant le monde au milieu d'un cortège d'anges et de chérubins; dans un des arcs verticaux de la nef, il avait représenté le martyre de sainte Cécile.

Si les beaux jours... j'allais dire les grands jours de la Magliana étaient passés avec Jules II, Léon X et Raphaël, l'attrait de cette résidence devait, jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, solliciter encore la faveur et l'ému-lation des papes. Pie IV (1559-1565) y fit quelques additions qu'il marqua de ses armes; la charmante fontaine de la cour date de son pontificat. Sixte-Quint (1585-1590) fit peindre aussi quelques chambres restées sans décoration. La Renaissance, jusqu'aux extrêmes limites de sa décadence, a donc laissé des traces profondes dans ce lieu tout à la fois profane et recueilli, cher pendant plus de cent ans à une succession de vingt papes... Le XVII<sup>e</sup> siècle, en ouvrant à la papauté une ère d'abaissement et de dépendance politiques, la contraint à une plus grande apparence d'austérité. Les papes, mis désormais dans l'impossibilité de faire la guerre, renoncèrent du même coup au plaisir de la chasse, et la Magliana n'eut plus de raison d'être. Aussi, à partir de Clément VIII, commença-t-elle à être délaissée. Moins d'un siècle après, l'abandon fut complet, si complet que la Chambre pontificale se déchargea de la propriété entre les mains des religieuses de Sainte-Cécile. Dès lors, la ruine se mit de la partie. La Magliana, devenue pour le couvent du *Trastevere* une simple propriété de campagne, fut abandonnée à des fermiers qui ne prirent nul souci des choses improductives, et la dégradation se fit sans éveiller la moindre sollicitude. Cependant, on continua jusqu'à nos jours à dire la messe dans l'ancienne chapelle papale. Or, ce qui aurait dû préserver les peintures de cette chapelle fut, pour l'une d'elles, la cause d'une ruine définitive. En 1830, le fermier Vitelli, ne voulant point être mêlé à ses domestiques, se donna le luxe d'une tribune spéciale, et, pour arriver à sa tribune, fit percer une porte au beau milieu du *Martyre de*



Constable R.A. pinx.

A. Brunet-Debaines, sc.

### LE COTTAGE

des Beaux-Arts.

Févr. Liénard Imp. Paris.



sainte Cécile<sup>1</sup>. Plus tard, les religieuses elles-mêmes, ayant besoin d'argent et pensant avec raison avoir un trésor dans ce qui leur restait des fresques de Raphaël, les firent transporter sur toile pour les engager au Mont-de-piété, où nous les avons vues à Rome en 1858. Du Mont-de-piété, où elles restèrent près d'un an, elles allèrent dans une des salles d'entrée de la basilique de Sainte-Cécile *in Trastevere*. En 1869, enfin, M. L. Oudry en fit l'acquisition et les apporta en France à travers mille difficultés de douane et de transport.

Au prix de quels sacrifices se firent toutes ces pérégrinations? L'état actuel de ces peintures le dit avec trop d'évidence. Mais, avant de regarder la ruine, telle que l'ont faite le temps et les hommes, reportons-nous un moment par la pensée vers cette Magliana du XVI<sup>e</sup> siècle, toute resplendissante de tant de merveilles fraîchement écloses. Au milieu de cette campagne aux ondulations d'une si austère harmonie, représentons-nous la belle et calme architecture, intacte et sans altérations, d'un architecte tel que San Gallo. Restituons, aux alentours de la villa, les ombrages qui ne sont plus. Écoutons, dans les cours, le bruit des eaux

1. Par suite de cet acte barbare, la fresque du *Martyre de sainte Cécile* se trouve presque totalement perdue pour nous. Ce n'est plus d'après cette fresque qu'on peut juger de la composition de Raphaël, c'est d'après les dessins originaux des collections de Vienne et de Dresde, et d'après la gravure de Marc-Antoine, faussement appelée le *Martyre de sainte Félicité* (Bartsch, t. XIV, n° 417). Les fragments de peinture qui subsistent encore ne sont que très-secondaires et n'appartiennent qu'aux parties latérales. Le drame lui-même, qui occupait la partie centrale, est tout à fait perdu: la sainte, plongée à mi-corps dans la chaudière; l'ange qui descend du ciel, apportant la palme et la couronne; les hommes presque nus qui alimentent le feu en se garant des flammes; les deux bourreaux qui présentent à la jeune martyre les têtes de son époux et de son beau-frère, Valère et Tiburce, dont les corps sanguinaires gisent à terre; une partie de la statue de Jupiter, et l'un des deux prêtres debout à ses côtés; le juge, et la foule si admirablement ordonnée qui l'écoute,... tout cela est anéanti. On voit seulement: du côté gauche, trois personnages relégués à l'arrière-plan, et, sur le premier plan, cinq figures placées entre les colonnes; du côté droit, au fond, une partie de la statue du dieu et l'un des deux prêtres placés à ses côtés, plus près du spectateur, un fragment du corps de l'un des martyrs, plus près encore, deux femmes et un enfant partagés entre la pitié, la curiosité et l'horreur d'une pareille scène. L'estampe de Marc-Antoine nous rapproche tellement de Raphaël, qu'elle nous met déjà pour ainsi dire en sa présence. Cependant, si l'on compare ce qui subsiste de la fresque aux parties correspondantes de la gravure, on trouve encore une grande supériorité à l'avantage de la fresque. Devant cette épave, on se sent ému comme par une communication personnelle du maître. Entre ces groupes fragmentés et certaines portions des cartons exécutés pour les tapisseries, les analogies sont frappantes... Il faut donc, tout en explorant comme une grande perte pour l'art la mutilation sacrilége qu'a subie la fresque de Raphaël, recueillir avec admiration le peu qui reste de cette peinture.

jaillissantes amenées par Léon X. Replaçons dans les chambres toutes les peintures, sur les pilastres toutes les arabesques. Figurons-nous les vrais maîtres de tous ces enchantements. Revoyons en imagination tous ces personnages, si remarquables par le caractère, si brillants par le costume, si pompeux par le titre. Pénétrons-nous de l'atmosphère morale et de l'esprit du temps, de sa naïveté, de ses passions, de ses croyances et de son amour du beau poussé jusqu'à la superstition. Tandis que les meutes s'impatientent au dehors, entrons dans la petite chapelle où se pressent autour du pape les plus hauts dignitaires de la Chambre apostolique et de la noblesse romaine. Rendons surtout à cette chapelle les deux fresques de Raphaël en les parant de leur grâce native, de leur fraîcheur originelle, de leur beauté première... Après nous être laissé ravir par cette vision du passé, rouvrons les yeux à la réalité contemporaine ; nous tomberons de haut, mais nous saurons, à l'aide de ce qui est, reconstituer ce qui fut.

#### LE PÈRE ÉTERNEL BÉNISANT LE MONDE<sup>1</sup>.

Du haut des cieux, Dieu le Père abaisse son regard sur le monde, et, tandis qu'il lève sa main droite pour le bénir, il étend sa main gauche pour le protéger et l'amener à lui. Un grand limbe en forme d'amande, que la langue des arts a consacré du nom italien de *mandorla*, circonscrit l'espace inondé de lumière qui est comme le foyer de l'Éternel. Dans ce limbe, à fond d'azur tout scintillant d'étoiles d'or, sont symétriquement disposées sept têtes de chérubins. Cet azur constellé, séjour de prédilection des hiérarchies célestes, est le ciel du ciel, conventionnellement adopté par l'Église et universellement accepté par la Renaissance, depuis ses origines jusqu'à son entier développement. En dehors de la *mandorla*, deux anges remplissent notre ciel à nous, le ciel de la terre, un ciel d'un bleu beaucoup plus intense que le bleu du ciel de Dieu. Messagers de la bienfaisance divine, ces anges répandent à pleines mains sur le monde les bénédictions et les fleurs... Telle est cette apparition, qui émerge tout entière des flocons de nuages interposés entre elle et nous.

Prenons cette peinture partie par partie, et voyons ce qu'elle est.

La figure du Père éternel a souffert de graves avaries. La tête a été

4. La calotte sphérique sur laquelle est peinte la fresque de Raphaël représente, à très-peu de chose près, un quart de sphère dont le rayon serait de 1<sup>m</sup>,50; cette fresque mesure donc une hauteur égale à sa profondeur (1<sup>m</sup>,50) et une largeur double

très-endommagée, repeinte en partie par conséquent, et ces repeints en ont altéré la vérité, l'accent, le caractère : le nez a perdu quelque chose de la fermeté de son contour et de la dignité de sa forme ; les yeux ont été repris par une main qui n'a pas été assez délicate pour les toucher sans presque les éteindre ; la lèvre inférieure, reprise aussi par un pinceau qui n'en a pas bien saisi le dessin, donne maintenant à la bouche une certaine fadeur ; la barbe également s'est comme figée sous le pinceau du restaurateur ; quant à la chevelure, blanche comme la barbe, elle a été plus heureuse et s'est bien conservée. La main droite est intacte, fort belle, prise sur nature, vivante encore et très-largement modelée ; la main gauche, quoique belle aussi, a souffert. La tunique rouge et le manteau bleu restent admirables de mouvement, d'ampleur, de noblesse, de simplicité, d'harmonie. Voilà des types de draperie qui sont, pour les maîtres eux-mêmes, un modèle et un enseignement... Somme toute, cette figure, en dépit du temps qui ne lui a point épargné les injures et malgré les restaurateurs qui en essayant de la rajeunir ont failli la perdre, a conservé assez de sa grandeur morale et de son accent religieux pour qu'il soit impossible de la méconnaître. La tête, dont nous avons signalé sans ménagements les retouches, garde encore une notable partie de son caractère, de sa grandeur et de sa force. Les retouches, au demeurant, ne sont pas tellement impénétrables qu'on ne puisse voir, sous ce qu'elles ont fait, la majeure partie de ce qui a été. On ne peut enlever à Raphaël l'esprit, le style, le faire même de cette figure. La main qui a peint *Dieu tirant la lumière du chaos* et *Dieu créant le firmament*, dans la première travée des Loges vaticanes, doit avoir peint aussi *Dieu bénissant le monde* dans la chapelle de la Magliana. Non-seulement le même sentiment anime ces trois figures, mais la même ampleur et le même procédé s'y reconnaissent aussi. Une tradition constante et d'ailleurs vraisemblable attribuant au pinceau de Raphaël les deux figures des Loges, la même attribution serait de mise également pour la figure de la Magliana. On pourrait, en remontant

(3 mètres), puisque cette largeur équivaut au diamètre, c'est-à-dire à deux fois le rayon de la sphère. — M. Louis Grüner a gravé cette peinture comme si la surface qu'elle recouvre était plane. Le dessin de M. Grüner est donc loin d'être exact. (Voir *I freschi della cappella della Magliana, da Ludovico Grüner, con descrizione di Ernesto Platner*). — M. Paul Balze, dans un grand émail qui décore la cour d'entrée de l'École des beaux-arts, n'a pas tenu compte non plus de la courbure absidiale de la fresque. Ce n'est pas d'ailleurs une copie, mais une interprétation, que M. Paul Balze a voulu faire, et il l'a faite d'une façon très-intelligente et par un procédé qui en garantit la durée.

plus haut dans l'histoire des fresques de Raphaël, retrouver des analogies plus concluantes encore. Comparez, par exemple, la draperie du manteau de la Vierge, dans la *Dispute du Saint-Sacrement* avec la draperie du manteau de l'Éternel, dans la fresque de la Magliana, vous serez frappé de la ressemblance. La *Dispute du Saint-Sacrement* étant peinte entièrement de la main de Raphaël, cette ressemblance ferait plus que nous rapprocher du maître, elle nous mettrait directement et sans intermédiaire en sa présence.

A l'intérieur de la *mandorla*, le Père éternel se détachait jadis sur un fond d'or. Il ne reste que des traces à peine visibles de cette ancienne dorure. On a eu fort heureusement le bon esprit de ne point la refaire, et la couleur jaunâtre actuelle conserve une juste relation avec la figure qu'elle accompagne. Quant au limbe circonscrivant ce fond d'or, il a éprouvé d'irrémédiables dommages. Je ne parle pas de la couleur bleu clair répartie sur le champ, non plus que des étoiles d'or qui constellaient cet azur, ni des modillons de chaux dorés et des deux arcs-en-ciel qui en délimitaient l'espace; tout cela n'est que très-secondaire. Mais les sept têtes de chérubins qui flottaient radieuses et ravies dans cette lumineuse atmosphère ont été repeintes, les unes en partie, les autres complètement, et c'est là un irréparable malheur. Quand bien même ces têtes seraient dégradées autant que le fond, elles laisseraient voir encore, ne fût-ce que par le *clou* de la fresque et par certains restes de couleur, la trace de leur beauté première; quelques étincelles de la flamme divine jailliraient encore de l'apparente obscurité: tandis que, sous l'épaisse restauration, rien ne luit, rien ne parle; sous cette fraîcheur d'emprunt il n'y a presque plus que le néant. Cependant, la tête vue de face, qui occupe au sommet du limbe le point d'intersection des arcs de la *mandorla* et qui en est la clef, se ressent de sa noble origine: dans les yeux remplis d'extase et dans tous les traits de la face, dans l'arrangement des cheveux, dans la vibration des ailes, on reconnaît, à n'en point douter, Raphaël. On le retrouve également, mais avec un accent beaucoup moins naturel et moins vif, dans chacune des têtes qui viennent ensuite de chaque côté: la beauté des regards, l'accent attendri de la bouche, le sentiment divin qui élève de simples têtes d'enfants jusqu'aux plus hautes régions de la poésie religieuse, révèlent l'âme et l'esprit du maître. Il en est tout autrement des deux têtes qui suivent et qui sont placées à la hauteur de chacun des bras de l'Éternel: là, le restaurateur s'est si lourdement interposé entre Raphaël et nous, qu'il n'a plus rien laissé transparaître. Après cette éclipse totale, les lueurs que l'on aperçoit dans les deux

dernières têtes paraissent être presque de la lumière : aucun peintre moderne, livré complètement à lui-même, n'aurait pu peindre notamment la tête de gauche... Il est inutile de dire que des légions de chérubins analogues, identiques même à ceux dont nous déplorons ici l'effacement et la ruine, se retrouvent dans les plus belles œuvres peintes par Raphaël, depuis la *Dispute du Saint-Sacrement* jusqu'à la *Vierge de Saint-Sixte*.

Examinons enfin les deux anges qui complètent le tableau et qui se détachent sur le fond, jadis bleu-foncé, du ciel de la terre. La couleur bleue, posée après coup sur une couche d'ocre rouge peinte à *bon-fresque*, est tombée, de sorte que les messagers célestes nous apparaissent aujourd'hui sur un fond rouge. Ils n'en conservent pas moins toute leur éloquence. Ces deux figures, qui surgissent de chaque côté, en dehors de l'Éternel, pour nous en communiquer la lumière et nous en transmettre les bienfaits, sont, par-dessus tout, de celles qui appartiennent à Raphaël par les rapports les plus immédiats et par l'intimité la plus complète.

L'ange de gauche s'élançait de la *mandorla* par un mouvement irrésistible : le corps, vu de profil à gauche, va disparaître hors du champ de la fresque, tandis que la tête, tournée en sens inverse, se montre de profil à droite et s'incline vers la terre, qu'elle voit parée déjà des célestes bénédictions ; les bras s'élèvent dans un geste plein d'élégance, et les mains s'apprêtent à répandre sur nous les fleurs du printemps éternel. La vivacité et la spontanéité de cette figure sont admirables. Raphaël, par une science de l'harmonie que nul n'a possédée à un tel point, a su accorder entre elles toutes les oppositions et ramener à une merveilleuse unité les éléments pittoresques en apparence les plus discordants. Cette figure d'ange, qui est un de ses types de prédilection, nous est parvenue dans un état passable de conservation. La tête n'a pas assez souffert pour qu'on n'en puisse saisir encore les beautés essentielles : le modelé du front reste avec sa valeur ; les yeux ont, il est vrai, sensiblement perdu de leur ancienne flamme, mais leur regard peut communiquer encore avec le nôtre ; le nez a conservé la pureté de la ligne et de ses contours ; la bouche surtout est demeurée charmante. Par-dessus les longs cheveux d'or que la rapidité du vol agite comme des flammes, s'élèvent de grandes ailes vertes et roses, qui donnent à cette figure la consécration de son caractère idéal. Les bras ont malheureusement subi de graves avaries. Si le bras gauche, quoique très-maltraité, existe encore, il n'est pour ainsi dire plus question du bras droit ; ce bras droit était, d'ailleurs, relégué dans l'ombre et n'avait qu'une

valeur peu considérable. Quant aux mains, elles sont dans un pitoyable état; la gauche surtout est presque perdue. La tunique jaune, enfin, qui enveloppe ce beau corps, tout en ayant fléchi de ton, reste avec toute la beauté de sa forme, avec toute la dignité de son arrangement, et, dans une certaine mesure, avec tout le mérite de son exécution première : enflée par le vent et flottant avec liberté sur la poitrine ainsi que sur l'épaule droite, elle découvre complètement le bras et l'épaule gauches; les plis, marqués par de larges lumières blanches, se drapent avec aisance, en dessinant les formes jeunes et chastes de ce beau corps. Dans cette figure aérienne, Raphaël se montre avec une incontestable autorité... Cette autorité s'affirme avec plus d'évidence encore dans la dernière partie de la fresque.

L'ange de droite est, en effet, la plus belle figure du tableau; à lui tout seul il suffirait pour faire de cette fresque, telle qu'elle nous est parvenue, une œuvre d'art absolument de premier ordre. Tandis que le corps, vu de face, s'élance à droite comme un trait de lumière, la tête s'incline encore à gauche, vers Dieu le Père, avec une émotion profonde. Tous les traits sont plongés dans l'extase : les yeux sont remplis de ferveur et d'amour; la bouche parle et prie; les cheveux blonds, qui ombragent le front, s'agitent comme dans un saint transport; les grandes ailes bleues et roses semblent avoir peine à quitter la *mandorla* où elles sont encore engagées. Voilà de ces choses inimitables, dans lesquelles l'idée, la forme, j'oserais presque dire l'exécution du maître, se trouvent tout entières. La tête, en partie noyée dans un clair-obscur lumineux qui la voile et l'éclaire en même temps, est très-personnelle au Sanzio. Aucun peintre, en dehors de lui, n'a rien fait de semblable. Le reste de la figure n'est pas moins admirable. Les bras sont écartés, comme jetés en sens inverse, et, dans ce geste d'une résolution si soudaine, il n'y a rien que de calme. La main droite, élevée au-dessus de la tête, tient une poignée de fleurs, tandis que la main gauche, abaissée vers la terre, marque l'endroit où Dieu les veut répandre. Ces bras et ces mains, sauf une lacune dans le bras droit, peuvent être considérés comme intacts. Le col est flexible et d'une courbure charmante. La tunique blanche, ombrée de rose, flotte librement sur les épaules, découvre tout le bras droit, couvre le bras gauche jusqu'à l'avant-bras, s'attache au milieu de la poitrine, dont elle indique avec discréption les contours virginaux, marque la taille par de larges plis, se relève en draperies flottantes vers le milieu du corps, et tombe enfin sur les membres inférieurs dont elle dessine les formes avec légèreté. Malgré quelques repeints dans certaines parties secondaires, toute cette figure est dans un

assez bon état de conservation. Elle porte avec elle au plus haut point, on ne saurait trop le redire, le charme pénétrant des créations mêmes du maître... Si l'on compare ces deux anges aux Heures qui couvrent de fleurs la table du *Banquet des dieux* à la Farnésine, on retrouve en eux, avec un accent plus vif, le même sentiment de l'élégance et de la beauté. Si on les rapproche surtout de ces autres anges qui répandent aussi des fleurs sur l'enfant Jésus de la *Grande sainte Famille* du Louvre, on reconnaît même ferveur et même zèle; ils gardent en outre, sur ces derniers anges, l'avantage de ce je ne sais quoi de magistral et de spontané qui est inhérent à la fresque. On peut donc, sans témérité, ranger ces anges de la Magliana parmi les œuvres les plus irrécusables de Raphaël.

Nous venons d'énumérer une à une, sans en rien omettre, les avaries de cette fresque, en nous lamentant sur les restaurations qui ont partiellement altéré la pensée du maître. Pourquoi ces avaries se sont-elles produites, et pourquoi dans tel endroit plutôt que dans tel autre? Quelles ont été, pour une pareille peinture, les causes de ruine, et quels ont été les éléments de conservation? Quelques mots d'explication sur la peinture à fresque sont nécessaires pour répondre à ces questions.

La fresque est une peinture murale exécutée sur un enduit frais (*fresco*), dans des conditions très-promptes, avec des couleurs à l'eau. Conc, pour peindre à fresque, il faut quatre choses : un mur; un enduit; un carton, c'est-à-dire une idée parfaitement arrêtée; des couleurs convenablement préparées pour rendre du premier coup cette idée. Voici dans quelles conditions ces quatre choses se doivent présenter.

Le mur, quelle que soit sa nature, doit être sain, exempt surtout de matériaux salpétrés, qui, en produisant des efflorescences, soulèveraient l'enduit et feraient tomber la fresque.

L'enduit (*intonaco*) est formé de chaux et de pouzzolane, ou de chaux et de sable fin, lavé, tamisé, pur de toute matière étrangère. On le laisse poser pendant quelques jours, puis on l'applique encore humide et sous une épaisseur de quelques millimètres seulement, de manière que l'adhérence au mur soit la plus forte possible. On ne recouvre le mur de son *intonaco* que partie par partie, c'est-à-dire jour par jour, en calculant la surface que l'on peut peindre dans la journée. Pour augmenter l'adhésion, on peut mettre préalablement sur la muraille un crépi fermant des rugosités, auxquelles l'*intonaco* prend avec plus de facilité. L'*intonaco* ainsi posé est bien aplani, rendu parfaitement lisse, s'il ne contient pas une quantité d'eau suffisante pour noyer la couleur, s'il

en possède encore assez pour l'absorber, la retenir et la fixer, il est dans de bonnes conditions pour recevoir la peinture à fresque.

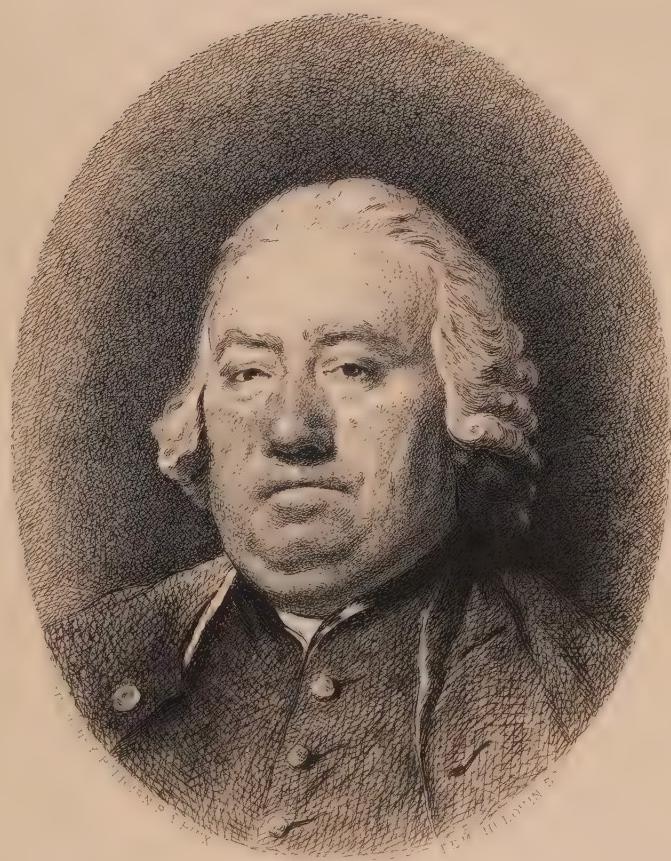
L'artiste prend alors son carton préalablement piqué<sup>1</sup>, l'applique sur l'*intonaco* et l'y reproduit à l'aide d'un poncis imprégné de noir de charbon ou de *sinopia*<sup>2</sup>. Il s'arme ensuite d'un clou, avec la pointe duquel il suit tous les contours marqués par le pointillé du poncis, mordant ainsi sur l'*intonaco* et obtenant un trait gravé en creux, sur lequel on peut passer des couleurs sans crainte d'en perdre jamais la trace. Ce trait, définitif et indélébile, s'appelle le *clou de la fresque*; on le retrouve encore intact dans presque toutes les anciennes fresques, notamment dans celles de la Magliana.

Tout étant ainsi préparé, le peintre se met immédiatement à l'œuvre, en commençant sa première journée par le haut, afin que l'*intonaco* qu'il peindra dans les journées suivantes ne laisse pas couler son eau sur la partie déjà peinte. Toutes les couleurs doivent être délayées dans de l'eau de chaux. Les seules couleurs que comporte la fresque sont par conséquent celles que la chaux n'altère pas. Du choix et de la préparation des couleurs dépend en grande partie le succès<sup>3</sup>. Quand les couleurs se présentent dans des conditions convenables, le carbonate de chaux qui leur sert de véhicule pénètre l'*intonaco* et les y incorpore avec lui; il s'empare en même temps des molécules colorantes, les enveloppe

4. Le carton est un dessin de la grandeur même de la *fresque* et définitivement arrêté dans toutes ses parties. On place derrière ce carton un papier de même grandeur, et l'on pique avec une épingle tous les contours du dessin. On obtient ainsi un double carton: on garde l'un comme modèle; l'autre sert pour *poncer* le mur. On le découpe partie par partie, selon ce qu'on veut décalquer jour par jour sur l'*intonaco*.

2. C'est un rouge formé de peroxyde de fer.

3. Les couleurs principales sont: le blanc, le jaune, le rouge, le bleu, le vert et le noir. — Le *blanc de Saint-Jean* (mélange de chaux éteinte, bien blanche et bien pulvérisée, avec de l'eau) est une des couleurs fondamentales, et son emploi judicieux est pour beaucoup dans la réussite des peintures à fresque; au contraire, les blancs de plomb sont mauvais et noircissent promptement au contact des émanations sulfureuses. — Les jaunes formés d'ocres terreuses sont d'excellentes couleurs pour la fresque; il en est de même du *giallorino*, tandis que l'orpин, le *risagallo*, le safran et la gomme-gutte sont d'un emploi impossible. — Les rouges formés d'oxydes de fer, employés seuls (*sinopia*) ou mélangés avec la chaux (*cinabrese*), sont d'un excellent emploi. Le seul danger de ces couleurs est de se suroxyder et de noircir sous l'influence de l'air et de l'humidité. Le rouge sanguine, convenablement préparé, convient également pour la fresque, tandis que le cinabre et le minium doivent être rejettés. — Parmi les bleus, l'outremer est le plus beau; son seul défaut est d'être trop cher. Après cette couleur, c'est l'*azur d'Allemagne* (mélange d'oxyde de cobalt vitreux, de potasse, d'acide silicique et d'acide arsénieux) qu'il faut choisir. — Les meilleurs verts pro-



N'VALID E

... l'espèce de la Marine  
A L'UENWICH

... le ... de ... de ...

Imp A. Arman Ptg



d'une véritable cristallisation, forme à la surface de la fresque une sorte de vernis translucide et sans épaisseur sensible qui la protège contre les causes extérieures de destruction. La peinture, ainsi exécutée (à *bons-fresque*), est la plus belle et la plus solide qui se puisse imaginer; elle résiste à l'action de l'air et de l'humidité, elle est pour ainsi dire inaltérable. Elle est la vraie peinture des maîtres, parce qu'elle exige une main sûre et prompte au service d'un esprit sans hésitation. Elle accuse, plus qu'aucune autre, la verve, la facilité, l'entrain de l'exécution. Mais le peintre n'a qu'un temps très-limité pour exécuter son œuvre; passé ce temps, l'*intonaco* a perdu son aptitude à fixer et à protéger la couleur; la peinture n'a plus dès lors aucune des qualités de la fresque; c'est une simple détrempe, instable et sans résistance. Aussi, dès qu'on est sorti des conditions de la fresque, il est impossible d'y rentrer; il faut changer de procédés. On doit attendre alors la dessiccation complète du mur etachever de peindre à sec avec des couleurs à *tempera*, c'est-à-dire avec des couleurs non additionnées de chaux, mais délayées dans un mélange d'œuf, de vinaigre et d'eau<sup>1</sup>. Les couleurs ainsi superposées ou substituées à la *fresque*, sans avoir les qualités de la fresque, offrent encore une certaine solidité.

On voit, par ce simple exposé, de quelles précautions l'artiste doit s'entourer pour peindre à fresque, combien les causes d'erreurs sont nombreuses, quelles doivent être aussi sa promptitude et son expérience. Souvent le temps manque. Quelquefois un accident climatérique, un excès de chaleur ou un coup de vent, dessèche subitement l'*intonaco*. D'autres fois, au contraire, l'*intonaco*, péchant par excès d'humidité, boit la couleur et la noie, ou se fend bientôt en altérant profondément la peinture. Ailleurs, c'est le mur qui, par ses dégradations, trahit la fresque, soulève l'*intonaco*, le repousse et refuse d'en subir plus longtemps le contact. Enfin, le travail à *tempera* peut être lui-même une cause de ruine : si les *tempere*, qui sont à la peinture à sec ce que la chaux est à la peinture à *fresque*, ont été insuffisamment employées, la peinture faite ainsi ne présente aucune solidité; si elles ont été ajoutées en excès, les

viennent du mélange des meilleurs bleus et des meilleurs jaunes indiqués ci-dessus. La *terre verte* est très-utile dans la pratique de la fresque; elle en est même un des éléments essentiels, et entre partout comme demi-teinte. — Quant aux noirs, ceux qui réussissent le mieux sont la *terre d'ombre* et les noirs provenant de la carbonisation de sarments de vigne ou de noyaux de pêche... Toutes ces couleurs doivent contenir de la chaux, et être, quand on les emploie, délayées dans l'eau de chaux.

1. Cette *tempera* n'est pas la seule qu'on puisse employer; tout mélange rendant les couleurs adhérentes et insolubles est également bon.

couleurs s'écaillent, se fendent et se détachent du mur; dans l'un comme dans l'autre cas, l'insuffisance de la fresque est mise à nu... Tels sont les avantages de la fresque, et tels sont aussi ses dangers. La fresque, admirable instrument au service des maîtres, devient un détestable moyen entre des mains inhabiles. Elle est la plus durable ou la plus éphémère de toutes les peintures. Exécutée dans des conditions convenables, elle résiste à l'air et aux intempéries, aux lavages, aux lessives, à tout enfin; elle ne peut périr que de mort violente; tant que le mur qui la supporte est debout, elle reste. Mal conduite, un coup de vent mêlé de pluie peut en avoir raison.

La fresque de la *Magliana* justifie pleinement ces observations. Peinte de main de maître, elle a résisté au temps, même aux hommes. Toute dégradée qu'elle est aujourd'hui, elle vit encore, et c'est merveille, si l'on considère les mauvaises conditions où elle s'est trouvée depuis plus de trois cent cinquante ans. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'abandon, nous l'avons dit, s'est fait autour de cette peinture. Le mur qui la soutenait a été mal entretenu, ou ne l'a pas été du tout. Contre elle, l'air et l'humidité ont tour à tour redoublé d'efforts. Puis sont venus les hommes, avec leur cupidité doublée d'ignorance. Ils ont vu une chance de gain à déplacer cette peinture, et ils n'ont pas reculé devant les périls d'une pareille aventure<sup>1</sup>. Cette opération, très-dangereuse déjà quand il ne s'agit que de surfaces planes, devient beaucoup plus périlleuse quand elle s'adresse à des surfaces courbes. Pour faire ce transport, il faut coller des papiers sur toute la surface de la fresque; à ces papiers il faut superposer des toiles; à ces toiles en ajouter d'autres encore; aller ainsi jusqu'à ce qu'on ait trouvé une résistance suffisante pour immobiliser la fresque et la rendre capable de supporter la destruction du mur sur lequel elle repose et auquel elle adhère. Cela fait, il faut établir, sous ce premier appareil, un échafaudage assez fort pour soutenir la fresque et l'*intonaco* au moment où ils auront quitté le mur et en attendant qu'on leur donne un soutien. Il faut ensuite détruire le mur par derrière jusqu'à l'*intonaco*. Alors cet *intonaco*, au lieu de porter la peinture, se trouve porté par elle, et cela dure ainsi pendant tout le cours de l'opération. Puis, pour que cet *intonaco*, dégagé de son mur, soit capable de reprendre sa fonction vis-à-vis de la fresque, il faut le faire adhérer à un système de toiles enduites de plâtre et armées de châssis

1. Ce reproche ne s'adresse pas à M. L. Oudry, qui est parvenu à faire sortir ces fresques d'Italie, mais aux Italiens, qui les ont arrachées des murs de la *Magliana*.

suffisamment solides pour remplacer le mur que l'on a supprimé. Enfin, cette armature définitive une fois construite derrière l'*intonaco*, il faut enlever l'appareil provisoire disposé à la surface de la peinture. Si tout a réussi, la fresque peut être soustraite à la destination fixe pour laquelle on l'avait peinte. Mais, pendant une telle opération, que de précautions à prendre et que de causes de ruine ! Comment éviter les fissures et les éclats dans l'*intonaco*? Comment conserver leur structure primitive à toutes les parties de ce mortier qui tombe déjà de vétusté?... Pour la fresque qui nous occupe, cette manipulation délicate a été aussi bien conduite que possible; cependant elle ne s'est pas faite sans des dommages considérables. L'*intonaco* est presque intact dans toutes ses parties, et l'on peut dire que les morceaux peints à *bon-fresque* ont pleinement résisté. Il n'en a pas été de même des *tempere*: la plupart se sont décolorées ou détachées, et alors l'œuvre du restaurateur a été fatale. De là les graves lacunes que nous avons signalées. En regardant cette peinture, on voit tout de suite quels en ont été, dès l'origine, les côtés forts, et quelles ont été les parties faibles. La tête de l'Éternel, reprise à *tempera*, n'a pas pu résister, et ce sont les repeints du restaurateur qui nous afflagent aujourd'hui. Il en est de même pour plusieurs des têtes de chérubins qui remplissent le limbe. Au contraire, la tunique rouge et le manteau bleu de Dieu le Père, peints à *bon-fresque*, sont presque beaux comme au premier jour. Les deux anges aussi, qui sont des types de bonne peinture à fresque, nous apparaissent encore avec toute leur éloquence<sup>1</sup>. Ainsi, contre tant d'efforts redoublés, la fresque, mais la fresque seule a tenu bon; l'idée de Raphaël, exprimée par ce noble procédé de peinture, nous est parvenue, sinon sans lacunes, du moins avec une clarté suffisante pour que nous la puissions comprendre et pour que nous en soyons vivement saisis.

La fresque a été, nous le répétons, le vrai procédé des maîtres aux grandes époques de l'art, et elle est restée, même après l'invention de la peinture à l'huile, leur moyen de prédilection pour les décorations murales<sup>2</sup>. Quiconque n'a pas vu les fresques des peintres de la Renaissance ne connaît pas ces peintres ou les connaît mal. Quiconque n'a pas vu sur-

1. Si les fonds bleus ont disparu, entraînant avec eux, dans le limbe et hors du limbe, de graves altérations, c'est que la couleur bleue de ces fonds a été mise à sec et superposée à une couleur rouge préparatoire. Or, la superposition des tons est ce qu'il y a de plus fâcheux dans la peinture à fresque.

2. L'Italie compte encore de très-habiles *freschistes*. En dehors de la Péninsule, ce procédé de peinture a été généralement abandonné; nous le regrettons vivement.

tout les fresques de Raphaël ignore la partie la plus grandiose de ce divin génie. Or, la première des fresques de Raphaël est à Pérouse, toutes les autres sont à Rome. Raphaël est par excellence au Vatican, à la Farnésine, dans les églises de Santa-Maria-della-Pace et de Sant'Agostino; il était au même titre à la Magliana. Maintenant que les fresques de cette résidence ont passé les monts, il semble que quelque chose de la grande intimité de Raphaël est venu jusqu'à nous. Le *Père éternel bénissant le monde* est une œuvre de premier ordre qui se révèle sous un jour inusité dans nos climats. Plusieurs d'entre nous, sans doute, se sentiront troublés dans leurs habitudes de voir et seront tentés de se détourner d'une peinture que la ruine a tant compromise; mais que, tout en regardant avec leurs yeux, ils se servent aussi de leur intelligence, et ils verront les brouillards se dissiper, la lumière se faire peu à peu; ils sentiront en même temps l'émotion les gagner, et cette émotion sera d'autant plus profonde qu'ils auront résisté davantage.

A quelle date faut-il rapporter cette peinture?... Les anges qui se font les messagers du Père éternel ont un air de parenté trop proche, nous l'avons vu, avec les anges de la *Grande sainte Famille* et avec les Génies païens de la *Farnésine*, pour qu'ils ne soient pas réunis aux uns et aux autres dans un même groupe pittoresque appartenant à une période très-connuë de la vie du maître. C'est dans les quatre à cinq dernières années de cette existence si admirablement remplie, c'est-à-dire de 1515 à 1520, qu'il convient de placer la fresque de la Magliana.

Mais cette fresque a-t-elle été peinte entièrement de la main de Raphaël? Le pinceau de Raphaël n'y est-il que pour une partie? Dans quelle proportion y est-il?... On ferait preuve, à notre avis, d'une grande présomption si l'on osait répondre d'une manière absolue à de pareilles questions. La fresque de la Magliana est de Raphaël, voilà ce qu'on peut dire avec certitude, et il ne faut ajouter rien au delà. Elle est de Raphaël, parce qu'elle contient son esprit, sa grâce, son style, sa forme, en un mot tout ce qui constitue ce qu'il y a d'unique et d'incomparable en lui. Elle est de Raphaël, parce que, en dehors de lui, nul, parmi les artistes qui l'approchaient de plus près, n'aurait pu rien concevoir ni exécuter de semblable. Raphaël n'était pas seul assurément pour répondre à toutes les exigences et pour satisfaire à toutes les ambitions; il se multipliait dans ses élèves; il était l'âme d'une légion d'artistes de premier ordre qu'il animait de son souffle et qui transcrivaient sous ses yeux ses inspirations. Les œuvres ainsi faites, auxquelles il avait donné l'essor et la vie, il pouvait quelquefois ne pas les peindre entièrement de sa main, il ne les en signait pas moins de son nom, parce

qu'il s'y reconnaissait tout entier. Bien téméraire serait celui qui le désavouerait aujourd'hui. Il était, d'ailleurs, trop jaloux de sa gloire pour ne pas retoucher et repeindre lui-même tout ce qui n'aurait pas rendu fidèlement sa pensée. Ces retouches et ces traits décisifs, qui sont comme la signature du maître, on les voit à chaque instant dans les fresques des Loges et de la Farnésine. Quant à la fresque de la Magliana, elle porte une empreinte tellement personnelle, qu'on est tenté d'y voir la main même du Sanzio. Cette peinture a conservé cet aspect blond, léger, dia-phane, qui est une des qualités exquises de toute fresque peinte directement de la main du maître. Ce n'est pas une œuvre de seconde main; il y a là quelque chose de spontané, presque de premier jet; tout s'y lit clairement et en pleine lumière. N'oublions pas qu'à la Magliana Raphaël était dans l'intimité de Léon X, et qu'il avait à satisfaire un désir personnel et pressé du pontife. Rien donc d'impossible à ce qu'il ait exécuté lui-même, en tout ou en partie, cette peinture. Quoi qu'il en soit, lui mort, on ne vit plus rien de semblable. Jules Romain, François Penni, Perino del Vaga, Pellegrino de Modène, etc., échappèrent aussitôt à l'influence toute-puissante à laquelle ils s'étaient soumis avec tant d'abnégation. Chacun reprit sa physionomie propre et son caractère particulier. Raphaël emporta avec lui le secret de sa grâce... Puisse l'Italie veiller avec plus de vigilance à la conservation de ses monuments! Puisse la fresque de la Magliana, arrachée si malheureusement à sa destination première, trouver dans un musée français une hospitalité digne d'elle!

A. GRUYER.



## LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES<sup>1</sup>

---

### I

## SIR RICHARD WALLACE, BART.

### III. — SIMPLE INVENTAIRE.



IL faut, je l'ai déjà indiqué, rétrograder de plus de deux siècles pour trouver des collections dignes de rivaliser avec celles de Sir Richard, et encore le compte en serait-il promptement fait. Je crois donc nécessaire de commencer par dresser un état sommaire de l'énorme quantité de Trésors d'Art réunis à Bethnal Green Museum. On s'en formera ainsi une idée d'ensemble qui facilitera l'étude détaillée de chaque division dont je m'occuperai tour à tour, en commençant par l'école anglaise.

La cinquième édition du Catalogue des Tableaux, Porcelaines, Bronzes, Mobilier décoratif et autres objets d'art prêtés par Sir Richard Wallace pour inaugurer la première succursale du South Kensington Museum, comprend 2,030 numéros et forme un volume de 125 pages dont les 69 premières sont consacrées à la peinture<sup>2</sup>.

Ce livret, essentiellement populaire, — il coûte 60 centimes, — ne contient que de brèves indications; il était impossible qu'il en fût autrement. Mais il est très-désirable qu'il soit

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. VI, p. 512, et t. VII, p. 64.

2. *Science and Art Department of the Committee of Council on Education*,

dressé un catalogue raisonné de tant de merveilles, parmi lesquelles il en est en si grandes quantités qui sont historiques : que de notices du plus piquant intérêt elles inspireraient ! — Il me semble qu'il y a là de quoi tenter un lettré aussi artiste que M. Charles Yriarte, par exemple, lui qui possède peut-être mieux que personne les collections de Sir Richard.

L'école allemande est à peine représentée :

Un Platzer et quatre modernes : un André Achenbach, deux Pettenkofer et un Winterhalter, c'est tout son contingent.

Dans l'école anglaise :

Un Baxter, un Sir G.-H. Beaumont, six Bone, trente-huit Bonington, — on ne connaît vraiment le maître que lorsqu'on l'a étudié chez Sir Richard Wallace, — un Callow, un Cooper, deux Derby, quatre Downman, cinq Copley Fielding, un Frith, deux Gainsborough, un Grant, un Harding, un Hilton, deux Hoppner, trois Sir Edwin Landseer, deux Lawrence, un Morton, un Nasmyth, un Newton, un Prout, treize Reynolds, — et ils sont merveilleux, — et il en est un dont aucun autre n'approche : Nelly O'Brien, l'enchanteresse Nelly O'Brien ! — huit Roberts, un Romney, un Sant, trois Stanfield, deux Stone, quatre Turner, un Westall et deux Wilkie. En tout cent onze tableaux et aquarelles.

En espagnols :

Un Alonzo Cano, onze Murillo, un Paret d'Alcazar et huit Velasquez.

Vingt et un tableaux, et presque tous des chefs-d'œuvre.

Un Philippe de Champagne, deux François Pourbus, trois Gonzalès Coques, deux Corneille de Vos, un Jordaens, onze Rubens, six Van Dyck, cinq Teniers, un Pieter Neefs, un Snyders, un Fyt, telle est la superbe part des Flamands. Il faut y ajouter les modernes : deux De Marne, un Eugène Verboeckhoven, un Gallait et trois Leys.

Les Français ont la part du lion :

Un Janet, un Poussin, un Guaspres, deux Claude, un Largilliére, un J.-B. Vanloo, onze Watteau, neuf Lancret, quinze Pater, onze Boucher, vingt-deux Greuze, — vous avez bien entendu ? avant le legs récent de M. La Caze, il y avait un seul Watteau au Louvre ! — un Callet, deux De Troy, deux Desportes, cinq Fragonard, deux Lemoyne, deux Lépicié,

*South Kensington. — Bethnal Green Branch Museum. — Catalogue of the Paintings, Porcelain, Bronzes, Decorative Furniture, and other Works of Art, lent for Exhibition in the Bethnal Green Branch of the South Kensington Museum, by Sir Richard Wallace Bart. June 1872, by C. G. Black, M. A. — Fifth Edition. Under Revision. — London : Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode, Printers to the Queen's Most Excellent Majesty. For Her Majesty's Stationery Office. 1872. Price six pence. 1 vol. in-8°.*

cinq Nattier, quatre Oudry, six Prud'hon, un Raoux, un Rigaud, deux Joseph Vernet, trois Boilly, deux portraits de M<sup>me</sup> Vigée Le Brun, deux baron Gros, et, dans notre admirable pléiade moderne : cinq Géricault, quarante et un Horace Vernet, six Ary Scheffer, deux Eugène Delacroix, trente-quatre Decamps, — et qui ne l'a point vu là ne peut se faire de Decamps qu'une idée bien imparfaite, — quinze Paul Delaroche, seize Hippolyte Bellangé, quatre Troyon, quatorze Camille Roqueplan, un Théodore Rousseau, un Jules Dupré, quatre Diaz, cinq Marilhat, quinze Meissonier, trois Rosa Bonheur, deux Brascassat, deux Charlet, trois Léon Cogniet, cinq Couture, quatre Isabey, un Corot, deux Tony Johannot, un Claudius Jacquand, un Merle, un Muller, cinq Schlesinger, un Schopin, un Fauvelet, un Girard, un Gudin, un Landelle, quatre Pils, quatre Raffet, deux Robert-Fleury, deux Gérôme, sept Eugène Lami, cinq Saint-Jean et trois Ziem. Total : trois cent quarante-neuf tableaux et aquarelles !

En hollandais, toute la grande école du XVII<sup>e</sup> siècle :

Onze Rembrandt, un Frans Hals, — celui de la galerie Pourtalès, — onze Albert Cuyp, — et parmi eux celui de la première vente San-Donato, ce prestigieux chef-d'œuvre qui a nom *l'Allée de Dordrecht*, — quatre Nicolas Maes, quatre Jan Steen, six Metzu, deux Terburg, un Ferdinand Bol, un Boursse, deux Gérard Dow, deux Pieter de Hooch, un Le Ducq, neuf Willem Miéris, quatre Gaspard Netscher, trois Adrien Ostade et trois Isaac, deux Schalcken, un Van der Helst, un Emmanuel de Witt, trois Karel du Jardin, un Brouwer, un Antonio Moro, un Mierevelt, sept Berchem, cinq Philip Wouwerman et deux Pieter, dix Jan Weeninx et huit Jean-Baptiste, quatre Jacob Ruysdael, cinq Hobbema, deux Hackaert, un Everdingen, trois Jan van der Heyden, un Camphuyzen, trois Paul Potter, trois Pynacker, six Aart van der Neer et un Eglon, huit Willem van de Velde et trois Adrien, deux Van der Werf, un Ary de Voys, un Van Stry, deux Van Huysum, deux Both, deux Wynants, quatre Jean David de Heem, deux Melchior de Hondecoeter, un Zeeman, deux Buys, un Backhuysen, un Schelfhout et un Nuyen, c'est-à-dire cent soixante-neuf tableaux qui comptent parmi les plus beaux de chacun de ces maîtres.

En italiens :

Albano, Bronzino, Cagnacci, Carlo Dolce, Cima di Conegliano, Giorgione, Domenichino, Guido Reni, Giulio Romano, Salvator Rosa, Andrea del Sarto, Luini et Leonardo da Vinci sont chacun représentés par un tableau ; Sassoferato en a trois et Tiziano Vecelli deux. Mais ce sont surtout Canaletto et Guardi qui brillent là d'un éclat incomparable ; ils dominent par la qualité et par la quantité ; il n'y a pas moins de dix toiles de Guardi et dix-sept de Canaletto ! Le maître et l'élève luttent d'éclat, de

vérité et de lumière, et le combat demeure sans vainqueur ; l'admiration reste indécise entre ces deux magiciens.

Pour ne rien oublier, il faut encore citer la Suisse avec un Calame et trois Léopold Robert, et l'Amérique avec un portrait de la Reine par M. Sully ; — plus cinq tableaux de diverses écoles, dont les auteurs sont inconnus.

Avant d'aborder les *Articles of Virtu*, comme on dit en Angleterre, il reste à signaler deux cent vingt-sept miniatures, dont un très-grand nombre signées par Hall, Isabey, Augustin, Quaglia, M<sup>me</sup> de Mirbel, Aubry, J. Guérin, J. Singry, D. Brugnotti, Siccardi, Fragonard, Gaye, R. Cosway, E. Gabe, Bone, Nattier, Charlier, Joseph Lee, Boucher, Fiocchi et M<sup>me</sup> Mee.

Les tabatières précieuses et les bijoux sont décrits sous deux cents numéros ; la section des porcelaines, dont l'immense majorité est de Sèvres, occupe quatorze pages du catalogue et ne comprend pas moins de deux cent cinquante-trois numéros, tandis qu'il y en a cent trente-trois consacrés aux majoliques et autres faïences d'art, et cinq cent quatre-vingt-quatre aux bronzes et au mobilier artistique du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle !

M. Black a fait précéder ces trois dernières sections de courtes et intéressantes introductions dans lesquelles il appelle l'attention avec mesure et en fort bons termes sur les objets les plus célèbres de chaque division.

Tel est l'ensemble de ces richesses artistiques réunies à Bethnal Green Museum ; elles constituent, je le répète, une collection sans rivale, un véritable musée, et cependant c'est bien loin de représenter la totalité des Trésors d'Art de Sir Richard, trésors qui se sont si considérablement accrus entre ses mains ; mais avec le tact exquis qui caractérise tous ses actes, il a tenu aujourd'hui à ne présenter en quelque sorte au jugement public que ce qui est surtout l'œuvre de Lord Hertford, ses conquêtes presque quotidiennes qui ont fait de lui le plus célèbre des curieux de notre temps.

Il eût été aisé à Sir Richard Wallace de prouver qu'il n'est pas seulement l'héritier de la fortune du marquis, mais aussi de son goût si délicat ; il lui suffisait d'ajouter tant de récentes acquisitions que l'on admirera dans son hôtel de la rue Laffitte ou à son château de Bagatelle : mobilier du XVI<sup>e</sup> siècle, tapisseries splendides des XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, armes et armures précieuses provenant principalement des importantes collections du colonel Meyrick et de M. de Nieuwerkerke, faïences, émaux et bijoux. Sir Richard, en effet, avait à peine expédié de France en

Angleterre les principales richesses installées à Bethnal Green Museum, qu'il s'empressait de reconstituer parmi nous des collections non moins brillantes, non moins exceptionnelles. Et cependant, en ce noble pays de France, au sein même de Paris, hélas ! il s'est trouvé des natures assez mesquines, des âmes assez ingrates pour reprocher au bienfaiteur de la « grand'ville » de songer à ses compatriotes et de nous priver, au profit de l'instruction d'un quartier déshérité de Londres, des merveilles de ses galeries. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil ; de tout temps et en tout pays les petits esprits, les esprits malsains, se sont révoltés d'entendre appeler Aristide : le Juste.

LÉON MANCINO.

(*La suite prochainement.*)



# DE HUGO VAN DER GOES

A JOHN CONSTABLE<sup>1</sup>

## II.



JE ne sais si vous avez eu la bonne fortune de faire l'an dernier le pèlerinage de la Hollande et de visiter à Amsterdam l'exposition rétrospective organisée par les soins intelligents de la Société *Arti et Amicitiae*. Il y avait là un tableau qui a dû faire réfléchir plus d'un collectionneur, et leur prouver que tout ce qui est étiqueté

van Goyen est loin d'être de ce maître; on savait assez généralement qu'il a eu dans Pieter Molyn un imitateur souvent fort heureux, mais on ne se doutait pas de l'existence d'un élève qui le pasticha si habilement que tous ses tableaux, — à de bien rares exceptions près, — ont été démarqués pour les donner au beau-père de Jan Steen. La *Vue d'une rivière*, exposée par M. D. van der Kellen junior, ne permettait plus d'hésitation; elle est signée : J. Coelebier, et c'est indiscutablement aussi à ce trop fidèle disciple que l'on doit les *Pêcheurs*, cet intéressant petit panneau que l'on a inutilement signé des initiales I. V. G. — Ce van

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, t. VII, p. 253.

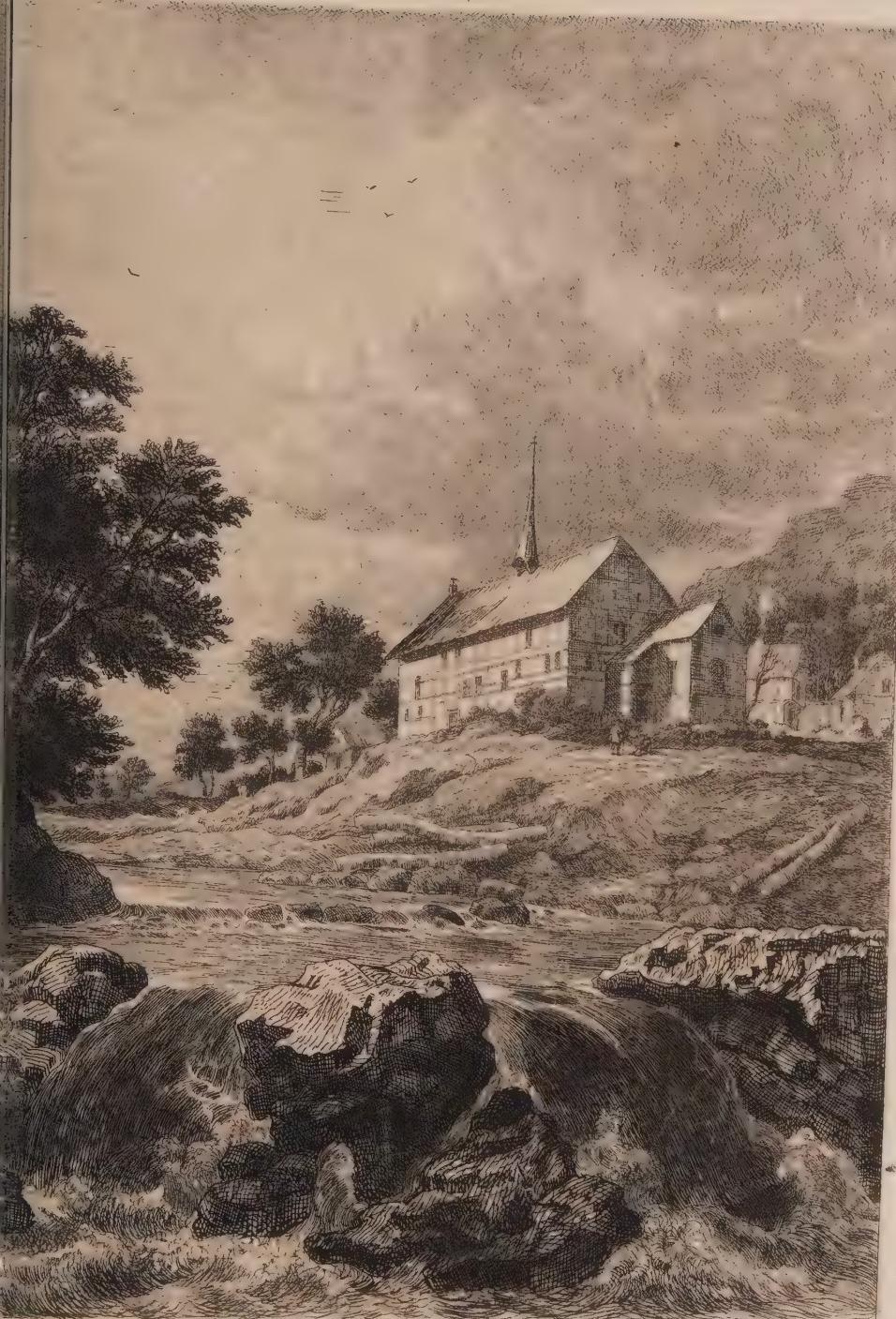
Goyen là, si agréable qu'il soit, n'est qu'un Coelebier, un fort joli Coelebier, il est vrai.

Plus heureux, un autre élève n'a point vu l'oubli s'étendre jusqu'à nos jours sur son nom qui a su conserver une place brillante, même à côté de son glorieux frère, le plus grand de tous les paysagistes du XVII<sup>e</sup> siècle. La *Vue d'Alkmaar*, avec la rivière glacée, sillonnée de nombreux traîneaux et d'agiles patineurs, est du meilleur faire de Salomon Ruysdael. L'illustre Jacob est de son côté splendidelement représenté; il n'a pas moins de trois tableaux : l'*Entrée du village*, excellent spécimen de sa première manière, composition admirablement établie, exécutée avec cette science profonde que nul n'a surpassée et tout empreinte d'un vif sentiment de nature qui était une vraie révolution à cette époque; — la *Ferme en ruine*, cette perle précieuse dont Philippe Wouwerman a voulu encore augmenter la valeur, et qui a été l'un des plus brillants succès de la fameuse Exposition des Trésors d'Art à Manchester en 1857<sup>1</sup>; — la *Chapelle norvégienne* enfin, un chef-d'œuvre! et un chef-d'œuvre inestimable entre tous ceux du maître; c'est en effet une peinture claire d'un bout à l'autre de la toile, d'un doux éclat, du charme rêveur le plus pénétrant, de la plus exquise finesse de tons. Je ne puis oublier le choix du site qui est superbe et tout à fait digne d'inspirer ce sublime et infortuné génie dont la grande âme a souffert toutes les douleurs.

Une excellente copie du célèbre tableau du musée d'Amsterdam, le *Château de Bentheim*, a ici sa place naturelle; elle est du Flamand Cornelis Dubois, l'un des principaux sectateurs de Jacob Ruysdael; il imita aussi très-habilement Hobbema. Une main sans scrupule a ajouté la signature de Ruysdael à droite de la copie de Dubois, sur un rocher du premier plan.

Simon De Vlieger, ce charmeur qui fut l'élève de Guillaume van de Velde le vieux et le maître de Guillaume van de Velde le jeune, De Vlieger,

1. « Jacob Ruysdael a fait aussi, en collaboration de Philippe Wouwerman, un petit bijou qui n'a pas plus d'un pied de haut sur un pied et demi de large, appartenant au docteur Barton. Au milieu, une chaumière délabrée; sur le chemin, devant la maison, un cheval blanc, à selle rouge, vu de croupe, et tenu par un gamin en bleu; le cavalier, en beau chapeau à plumes et manteau gris, est retourné contre le mur de la mesure, à la façon des bonshommes de Téniers dans les kermesses où l'on a bu beaucoup de bière. En avant est assis un homme qui caresse un chien. A droite, deux autres chaumières; à gauche, paysage vert. C'est de la plus fine et de la plus charmante exécution des deux maîtres.» *Trésors d'art en Angleterre*, par W. Bürger, 3<sup>e</sup> édition, 1863, p. 297.



dael.pnx.

A P. Martial. del et sculp.

LA CHAPELLE NORVEGIENNE.



dont les tableaux sont aussi rares que recherchés, a représenté les eaux du *Moerdyck* avec ses horizons à perte de vue estompés de bouquets d'arbres, de moulins, de clochers et de voiles noyés dans les brumes du matin. Il a au plus haut degré l'entente de la perspective aérienne; à voir voler ses nuages, on dirait qu'il s'est imposé, comme l'a fait depuis Constable, de peindre et de repeindre des ciels à l'infini, jusqu'à arriver à se rendre maître de l'insaisissable même.

Les dessins du vieux van de Velde sont innombrables, tandis que ses peintures ne se rencontrent guère; en voici une et des plus remarquables : *la Rade de Flessingue*.

Avez-vous jamais entendu parler de Blankhof? avez-vous jamais vu le ses œuvres? — C'est une fort bonne connaissance à faire, et je ne saurais trop vous engager à profiter de l'occasion. Il s'agit d'un mariniste de grand talent recommandé par un petit cadre que l'on serait tenté de prendre pour un camaïeu argentin. Je ne me rappelle de lui qu'une seule toile très-importante; elle est au Musée de Bruxelles. Le savant rédacteur du *Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique*, M. Édouard Fétis, a publié sur Jean-Teunisz Blankhof, né à Alkmaar en 1628, mort vers 1670, une si intéressante notice qu'on me saura gré de la reproduire: « Après avoir reçu des leçons de deux peintres obscurs, entra, suivant Houbraken et Campo Weyerman, dans l'atelier de César van Everdingen. Mais n'est-ce pas plutôt Albert van Everdingen qui fut son maître? L'analogie des genres traités par l'un et par l'autre autorise cette supposition. Albert van Eyerdingen eut aussi pour disciple Ludolf Backhuysen, à qui l'on a souvent attribué des œuvres de Blankhof, tant il avait de ressemblance entre les talents des deux peintres. Blankhof voyagea en Italie. A Rome, la bande académique lui donna le sobriquet de Maat (en hollandais, camarade), parce qu'il prononçait, à ce qu'il paraît, ce mot à chaque instant. Le goût qu'il prit pour les voyages l'embla d'adopter une résidence fixe. Il se rendit à Candie pour compléter son éducation de marin et acquérir une connaissance des choses nautiques dont les résultats se remarquent dans ses tableaux. Il mourut âgé seulement de quarante-deux ans, à Amsterdam suivant les uns, à Hambourg selon d'autres. Les œuvres de Blankhof sont extrêmement rares; on n'en trouve dans aucun des grands musées de l'Europe. De toutes les galeries publiques dont nous avons des catalogues, celle de Schleissheim est la seule où il existe un tableau de lui. C'est une *Tempête*, sujet qu'il affectionnait. Il y a de lui une *Vue prise sur la côte de Gênes* décrite et gravée dans le catalogue illustré de la collection Staffort, en Angleterre. Nous ne trouvons aucune autre de ses productions signalée chez des

particuliers. Cependant Houbraken, Campo Weyerman et Descamps affirment qu'il y avait des tableaux de Blankhof dans un grand nombre de cabinets d'amateurs de la Hollande, et qu'ils étaient très-estimés. Il est fort probable que Backhuysen étant plus célèbre, on aura débaptisé les œuvres de Blankhof pour les attribuer à ce peintre et les vendre plus cher. On a vendu au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Alkmaar même, sa ville natale, des tableaux de Jean Maat, *alias* Blankhof. Dans de certaines biographies, il a été inscrit sous le nom de Teunis par des auteurs qui ne savaient pas que Teunis est le diminutif du nom hollandais d'Antoine et le Z final est le signe de la descendance. *Teunisz*, c'est fils d'Antoine : ainsi s'appelait le père de Jean Blankhof. Nagler (*Die Monogrammisten*) attribue à Backhuysen et à Blankhof le même monogramme, un B et un H entrelacés. C'est une erreur ; mais si cette erreur s'est accréditée, il n'est pas surprenant que les œuvres de l'un des deux peintres aient été confondues avec celles de l'autre, et que ce soit le plus célèbre qui ait recueilli le bénéfice de cette confusion. »

De Jean van der Meer le vieux : *une Blanchisserie à Harlem*, d'une belle couleur et d'un effet piquant.

D'Adam Pynacker, une toile fort importante, un *Paysage d'Italie* d'une fière tournure et de son faire le plus magistral. C'est là une page de tout premier ordre dans son œuvre ; je n'en connais point de plus mouvementée et il n'en existe dans aucune collection particulière qui puisse lui être avantageusement comparée. Ce Pynacker est celui qui a fait partie de la célèbre collection du baron Nagel. En 1795, il a été vendu 2,730 fr., prix énorme pour l'époque.

Autour de Pynacker, il faut grouper tous ses compatriotes qui ont fait des infidélités à la Néerlande en faveur de l'Italie : Asselyn, dont la vue d'un *Aqueduc romain en ruine* est étouffée de spirituelles figures de Lingelbach ; — Jean Wils, un sectateur de Jean Both ; il eut l'honneur d'être l'un des maîtres et le beau-père de Berchem ; — le *Troupeau de vaches* est l'une des rares toiles données à juste titre à Wils ; — Breenbergh et son tableau des *Lavandières* ; — Jean-Baptiste Weeninx et ses *Ports de mer italiens*, et son grand paysage, élégant panneau décoratif, et son *Trophée de chasse* qui contraste si vivement avec l'*Automne*, de son célèbre fils.

Au tome V de son excellent *Catalogue raisonné*, Smith décrit sous le n° 138, page 322, un tableau d'Albert Cuyp dont il donne une description rectifiée, dit-il, à la page 663, n° 47, de son *Supplément*. Le sujet est bien le même : *les Bords du Rhin* ; mais les dimensions diffèrent singulièrement ; le fait est qu'il y a deux tableaux, le premier qui

avait appartenu à M. John Knight, « painted in the artist's finished manner », dit Smith, qui en parlait d'après des notes d'un de ses correspondants; c'est la toile ensoleillée qui va se vendre à Paris; et le second, œuvre très-supérieure, « a capital picture », que l'éminent expert vit lui-même à Saltmarsh Castle dans la collection de M. Edmond Higginson.

Il me faut signaler forcément un peu pêle-mêle un Aart van der Neer fort important, très-lumineux, un de ses clairs de lune les plus magiques; — un Klaes Molenaer de proportions non moins considérables, *les Bords de la Meuse*, le plus beau tableau du maître; — une curieuse *Bambochade* de Hendrik Verschuring; — un *Intérieur de cuisine* de Thomas Wyck, de son meilleur temps; — un *Intérieur de temple protestant* par Dirk van Delen, rempli de charmantes figurines de Palamèdes dont je ne saurais trop louer *le Violoncelliste* et *le Duo*, tableaux de *Conversations*, comme disaient nos pères; c'est d'une couleur superbe, d'une exécution charmante, d'une vérité extraordinaire, la Hollande prise sur le vif, comme dans *le Festin champêtre* de Dirk Hals, autre historiographe séduisant des mœurs contemporaines; — *le Tombeau du Taciturne à Delft*, un Emmanuel de Witt d'une intensité de tons prodigieuse dans une gamme en apparence monochrome, panneau en tous points très-remarquable, un vrai morceau d'amateur; — des *Animaux* de Van Stry; — *Le Sommeil* par Jean de Baen; — un *Chanteur* de Honthorst, *Gherardo della Notte*; — un *Rendez-vous de chasse* de Jean van der Bent; — un *Troupeau* vaillamment brossé par Dirk van Bergen; — *Deux Princesses de la maison d'Orange-Nassau* par Constantin Netscher; — un *Hiver* très-authentique de l'énigmatique De Heer, l'unique disciple que donne Smith à Isaac van Ostade<sup>1</sup>; — *Samedi soir*, un Egbert van der Poel qui n'a pas son égal; il a appartenu à Smith par qui il fut vendu; on lit derrière le panneau: « It is impossible not to be charmed with the truth, life and excellence of such a production<sup>2</sup>. » C'est effectivement de qualité tout exceptionnelle; la ménagère qui fait la toilette de sa batterie de cuisine pour le repas du dimanche, les nombreux accessoires, l'habitation rustique, le paysan debout sur les marches, le gamin qui joue avec un chien, ensemble et détails, rien n'est négligé, et l'interprétation est toujours franche, large, colorée; cela n'a pas la moindre affinité avec la

1. Smith l'appelle C. De Hyeer ou Heer, et dit n'avoir rencontré qu'un très-petit nombre de tableaux de cet artiste, sur qui toutes les recherches de M. Vosmaer dans ses archives sont restées jusqu'ici sans résultat.

2. « Il est impossible de n'être point charmé par la vérité, la vie et la perfection d'une telle œuvre. »

touche mesquine et la couleur glaciale de trop de tableaux de genre.

*La Nourrice* est superbe ; un Pieter De Hooch, c'est tout dire ! L'illustre maître semble s'être porté un défi à lui-même ; toute la scène est dans la pénombre ; le berceau, la mère et l'enfant sont seuls à demi éclairés par les reflets de l'âtre ; au fond, une porte entr'ouverte, par laquelle vont sortir une domestique et l'aînée des enfants, laisse apercevoir en plein soleil une riche habitation qui s'élève au bord d'un canal. Oeuvre d'un sentiment intime et pénétrant ; coloris d'une surprenante puissance ; exécution en tous points digne de cet incomparable virtuose de la lumière et du clair-obscur.

Deux Jan Steen, deux Steen qui feront la joie des passionnés. C'est peint comme de la peinture d'histoire ; le Molière de la palette n'a jamais tenu plus magistralement un pinceau, et c'est dessiné et observé comme lui seul a dessiné et observé.

Le brasseur-peintre aimait à étudier d'après nature

Ces éternels péchés dont pouffaient nos aïeux ;

et son imagination de moraliste nargueur n'a jamais hésité à dire crûment les choses ; sa brosse est la franchise même, et du premier coup d'œil ses toiles vous appellent clair et net :

... Un chat un chat et Rollet un fripon.

*La Femme au corsage bleu* est un joyau de la plus belle eau qui excite les convoitises d'un barbon prêt à devenir entreprenant. Comme interprétation, c'est inouï de profonde analyse, inouï d'audace de rendu ; ces modulations joyeuses en bleu majeur et en olive mineur nous font entendre la plus triomphante fanfare de coloriste que je sache, dirais-je, si *la Fin du Tonneau* n'était là pour protester ; — un des chefs-d'œuvre du maître, cette scène d'une verve prodigieuse où, sous le pinceau qui a si merveilleusement traduit chaque physionomie de ce cabaret endiable, on sent le scalpel qui a étudié chaque figure jusqu'en ses moindres replis. C'est de la très-grande peinture et qu'on ne se lasse point d'admirer. *La Fin du Tonneau* a encore d'autres titres de noblesse : cette superbe toile a fait partie de la célèbre collection Boursault, fut acquise par M. Arteria et passa ensuite dans le cabinet de M. Edmond Higginson.

Les portraitistes sont nombreux et dignes de toute attention. Comme on l'a vu déjà, cette collection se recommande à l'étude des connaisseurs



ANNUEL DE WITT PINX.

L. GAUCHEREAU SC.

LE TOMBEAU DU TACITURNE, À DELFT.

musée des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon. Paris.



par bien des noms ignorés en France et qui tiennent brillamment leur place à côté d'illustres voisins ; la Hollande et les Flandres ont ainsi toute une série d'excellents artistes qui sont appelés à partager le succès des maîtres auxquels nous avons trop exclusivement réservé notre admiration. Qui parmi nous savait le nom de Juriaen Ovens, par exemple, avant que M. Cottier eût fait l'acquisition de ce portrait de gentilhomme, l'une des perles de sa collection si intelligemment choisie ?

Un portrait de femme, signé *J. Vespronck 1641*, réserve aux hommes de goût une de ces heureuses surprises. Il suffit de voir cette toile si franchement brossée, cette solidité de pâte, ce modelé plein d'accent, ce fond si habilement éclairé, pour reconnaître un disciple du grand Frans Hals ; Verspronck brille au premier rang parmi les sectateurs du maître.

Deux beaux Michel van Mierevelt — deux pendants : homme et femme — proviennent de l'hôtel du baron van Brienen de Grootelindt, un nom cher aux collectionneurs, — portraits de famille, ainsi que les deux excellents Johannes van Ravestein : *Adriean de Kies van Wiessen* et sa femme *Josiena van Tylienge*.

Une charmante petite fille tenant une pomme à la main a été lestement peinte par Govert Flinck ; cela a des qualités de bouquet de fleurs ; — Barthélemy van der Helst a représenté un élégant jeune homme, vu de face, les cheveux flottants, la tête légèrement tournée vers la gauche, vêtu de noir, manches blanches bouffantes, riche collierette et manchettes en guipure, physionomie pleine d'attrait se détachant sur un fond de draperie d'un vert étrange qui est une de ces heureuses trouvailles de la palette ; c'est de premier ordre cette figure, c'est de la force non pas des meilleures têtes du *Banquet en l'honneur de la paix de Munster*, mais des types les plus extraordinaires d'un van der Helst bien supérieur à ce célèbre *Banquet* ; je veux parler de l'immense composition — une *Réunion de Gardes civiques*, — que l'on connaît à peine, reléguée comme elle l'est dans une des salles basses de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. Cette *Réunion de Gardes civiques* est l'un des chefs-d'œuvre de l'école hollandaise et le chef-d'œuvre de van der Helst.

Carel De Moor a un bon *Portrait de femme*, — Salomon Koninck deux jolis petits panneaux rembranesques, un couple qui se fait pendant, — Nicolas Maas trois portraits importants : *l'Électeur de Brandebourg et la princesse sa femme, fille de Frédéric-Henri, prince d'Orange, avec leurs enfants, la gouvernante et leur précepteur*, — il est daté de 1668, — ce même *Frédéric-Henri, prince d'Orange*, fièrement drapé dans un costume fantaisiste, — et un *Architecte* de la qualité la plus distinguée de l'artiste ; on rencontre bien rarement d'aussi beaux Maas.

Pour terminer, une œuvre hors pair : *Isabelle de Valois, fille de Henri II roi de France, et troisième femme de Philippe II d'Espagne*, par Anton Mor, Sir Antonio Moro, comme l'appellent les Anglais. Une fière tournure, un grand caractère, une exécution magistrale, tout, jusqu'à l'élégante richesse du costume, est réuni pour faire de ce portrait une de ces pages qui comptent glorieusement dans l'œuvre d'un maître, et le Moro est un des maîtres les plus éminents du *xvi<sup>e</sup>* siècle.

### III.

La série des Flamands est fort riche et de plus très-curieuse pour l'histoire de l'art; elle n'a rien à envier à la phalange des Hollandais. Ni Rubens, ni van Dyck; mais tous les contemporains qui gravitent autour d'eux, quelques prédecesseurs et deux primitifs d'un grand intérêt.

La *Vierge à l'encrier* est un des plus heureux spécimens de Hugo van der Goes; c'est à la fois naïf et savant, d'un sentiment sérieux et d'une délicatesse de croyant; le divin Enfant qui veut tremper sa plume dans l'encrier que lui tend la Vierge est une création empreinte d'un mélange très-original d'idéal et de naturalisme.

C'est par le caractère que se distingue le *Christ en croix couronné d'épines* d'un autre élève de van Eyck, Josse van Ghendt, dont les productions authentiques comme celle-ci sont de toute rareté.

Ambroise Franck le vieux a peint sur cuivre la *Rencontre d'Éliezer et de Rébecca*; c'est curieux comme époque.

Adam van Noort, qui a d'autres titres de gloire que d'avoir formé ses illustres élèves Rubens et Jordaens, a marqué de sa vigoureuse empreinte le génie même de ses disciples. Étudiez sa remarquable toile d'une si robuste facture, *Jésus chez Marthe et Marie*, vous y trouverez des draperies, des attitudes, des figures entières dont Jordaens et Rubens ont fait plus que se souvenir. Eux aussi ont pris leur bien où ils le trouvaient.

*La Victoire ramène l'Abondance*, belle allégorie de Théodore van Thulden, signée en toutes lettres et datée de 1642, — deux ans après la mort du chef d'école dont il avait si longtemps été l'un des principaux collaborateurs; — *Erichthonius découvert par les filles de Cécrops*, de deux autres des élèves et collaborateurs ordinaires de Rubens, de van Hoeck pour les figures aux chairs palpitanter de vie et d'éclat, et de Jean Wildens pour le paysage; — une folle *Bacchanale* d'Abraham Janssens sur qui Jordaens a déteint; — *Noé faisant embarquer les animaux dans*



J. Jacquier ael. et sculp

ANNA ISABELLE,  
Reine des Pays-Bas.





LES COUEES PINX

A. L. HUILLER ET SC.

PORTRAIT D'UN GENTILHOMME.

chez Beauch. Aute

Imp. A. Salmon, Paris.



*l'Arche*, un Brueghel de Velours de tout premier ordre ; — le *Christ à la Colonne* par Jean van Bockhorst dit Langejan, petit panneau dont le sentiment exquis et la distinction du coloris expliquent que plusieurs de ses œuvres aient eu l'honneur d'être attribuées à van Dyck ; — une *Kermesse*, de David Vinckeboons, vaste toile pleine de mouvement qui est pour lui une exception ; — un splendide portrait de gentilhomme à mi-corps, de grandeur naturelle, par Gonzalès Coques, et l'on sait que ses portraits de cette proportion sont rarissimes ; — du même maître, *un Planteur hollandais*; — figures et accessoires sont traités avec ce soin délicat, avec cette élégance et cette harmonie, signes distinctifs du talent de Gonzalès, dont l'exécution ne tombe jamais dans le menu ; — de Simon De Vos, l'élève de Corneille, son célèbre homonyme auquel ne l'unissait aucun lien de parenté, *l'Infante, Gouvernante des Pays-Bas*, représentée en grand costume de cérémonie, dans tout le rayonnement de ses jours de jeunesse, jouant princièlement de l'éventail tandis que son oiseau favori, un brillant perroquet, déchiquète le dossier du siège sur lequel elle trône ; c'est de la peinture d'apparat, dira-t-on ; c'est tout simplement un magnifique portrait que les peintres officiels de notre temps feront sagement d'essayer de prendre pour modèle ; s'ils sont sincères, ils salueront dans Simon De Vos leur maître à tous : — c'est là déjà plus qu'il n'en faut pour démontrer l'importance du contingent flamand ; mais il nous reste à examiner bien d'autres œuvres remarquables.

Une *Cuisinière* de Joachim Beuckelaer est toute une révélation ; cette robuste toile n'a rien de la peinture de genre ; c'est crânement établi et brossé ; la couleur est vigoureuse et bien en harmonie avec tout l'ensemble. Fort bon tableau.

Après ce prédecesseur de Rubens, — Beuckelaer est mort en 1570, sept ans avant la naissance du prince des peintres flamands, — le dernier représentant de la grande école.

*Loth et ses filles*, par Pierre-Joseph Verhaghen, — *Aerschotanus*, comme il signait lui-même pour indiquer qu'il était d'Aerschot. Ne dédaignez point Verhaghen, c'est un artiste plein de mérite, un vrai peintre ; il a la fougue, il a la verve et une certaine tournure qui est le dernier reflet de l'art flamand du xvii<sup>e</sup> siècle ; après lui, on est resté de longues années en Flandre sans savoir ce que c'est que peindre.

Jacob Jordaens est de beaucoup le plus puissant génie de l'école après Rubens ; nous nous le figurons volontiers exclusivement préoccupé de couvrir de vastes espaces comme dans sa prodigieuse création de *la Maison du bois à La Haye* ; *le Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau*, un chef-d'œuvre ; — il a cependant fait nombre de tableaux de chevalet,

et le *Satyre* n'est certainement ni l'un des moins curieux, ni l'un des moins charmants. Le sujet, je vous l'abandonne : pure fantaisie sans rime ni raison ; mais qu'importe le sujet en présence du bouquet de tons exquis que forment les corps des trois nymphes ? Jordaens s'est senti si satisfait de cette distraction élégante de son mâle pinceau, que lui, qui ne signe que par exception, a apposé sa plus belle signature en toutes lettres, à droite, au bas de cette petite toile.

Pierre Snayers, l'illustrateur ordinaire des faits d'armes de la guerre de Trente Ans, a une excellente vue panoramique de Tournay et de ses anciennes fortifications, animée d'une multitude de figures de cavaliers, de fantassins et de paysans ; c'est très-intéressant et pour le moins aussi fort que le *Siége de Courtrai* et les *Batailles de Hoechst, de Prague et de Wimpfen*, de la vente Salamanca.

Les Anversois Gaspard de Witte et Antoine Goubau, tous deux artistes de grand mérite, — le second a eu Largillièvre pour élève, — ont peint en collaboration un vaste port d'Italie où ils ont prodigué les épisodes les plus variés ; il doit bien y avoir là deux ou trois cents personnages.

Jacques d'Artois, populaire sous le nom de Van Artois, ne nous est guère connu que sous son aspect décoratif ; il a ici son chef-d'œuvre, — chef-d'œuvre est le vrai mot, — qui nous le révèle paysagiste éminent et toujours très-personnel ; d'Artois est un indépendant, amoureux des belles lignes, possédant le sentiment de la grandeur et ayant au service de ses compositions pleines de caractère une exécution large en parfaite harmonie avec le sujet qu'il traite. Son tableau est d'importance capitale et superbe par lui-même, mais il acquiert de plus une valeur considérable par la double collaboration de Pieter Bouts et de Gonzalès Coques surtout qui, sous prétexte de rendez-vous de chasse, a peint une douzaine de portraits qui sont tout simplement des merveilles ; il y a, entre autres, un jeune garçon qui porte une cage de la main droite : c'est incomparable d'élégance, de tenue, de mouvement et d'exécution ; cette seule petite figure est une grande leçon de dessin et de peinture. Cette admirable toile des trois artistes flamands faisait en 1779 partie de la collection Bertels, de Bruxelles ; elle a été exposée parmi les Trésors d'Art, à Manchester, en 1857. « Le Louvre n'a rien de van Artois », écrivait alors Bürger<sup>1</sup> ; c'était vrai à cette époque, c'est encore vrai aujourd'hui.

François Pourbus le vieux nous montre un seigneur de Cuylenbourg, et Philippe de Champaigne un graveur, deux portraits remarquables ; c'est très-sincère et cela vit.

1. *Trésors d'Art en Angleterre*, page 234 de la 3<sup>e</sup> édition.

CHASSE À COURRE

J. Jacquemart, del. et sculp.

Félix Liénard Imp. Paris.







David Teniers, p. xx.

LE CHIRURGIEN DE VILLAGE.

A.P. Martial, de la et sculp.

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Cadart, Paris





Goya, pinx.

J. Jacquemart, del. et sculp.

LA BÉFILE FILLE DE GOYA.



Une curiosité précieuse, la *Vue intérieure de l'église des Jésuites à Anvers*, par Willem van Ehrenberg avec figures par Emmanuel Biset. C'est l'édifice dont Rubens avait exécuté toute la décoration et qui fut détruit dans un incendie; Ehrenberg nous fait voir comment il avait compris l'ornementation des bas côtés, des plafonds, etc. Il est étrange qu'on ait laissé sortir de Belgique cette toile devenue historique; elle a été vendue lors de la dispersion de la galerie Baillie-Bosschaert d'Anvers.

Les peintres d'animaux, de nature morte et de fleurs se montrent les lignes rivaux de leurs voisins de Hollande.

Fyt est superbe; sa *Chasse à courre*, c'est la nature même; on ne sait ce que l'on doit le plus admirer dans cet art si vivant, de la science profonde qui a le talent de se dissimuler au point de vous faire oublier que vous êtes devant un tableau, de l'énergie de l'exécution qui est d'une sûreté absolue, des valeurs de tons qui sont d'une justesse incroyable, ou de la façon magistrale qui a présidé à toute la composition. Quelle décoration sans pareille pour une salle à manger ou pour un escalier de proportions majestueuses!

Une *Nature morte*, — des oiseaux et un lièvre sur lesquels un chat est prêt à s'élancer, — ne représente pas moins dignement l'illustre emule de Frans Snyders et de Pieter Boel. De ce dernier voici un *Homard* tourdissant, régal de gourmet s'il en fut. On n'est pas plus coloriste, on ne saurait être plus peintre. — D'Alexandre Adriaenssens le jeune, du *Gibier mort*, — de Pieter Faes, des *Fleurs* habilement groupées, mais l'une note un peu sourde, — de Nicolas Morel, un Anversois que nous ignorons et qui est très-fort, un *Vase de fleurs* d'un grand goût, d'un dessin excellent et d'une couleur vigoureuse, — un beau tableau; — de Daniel Zegers, deux toiles capitales; il n'a jamais mieux réussi ces guirlandes dont il ornait avec tant d'amour quelque niche de pierre sculptée dans la manière de Faidherbe.

J'ai gardé Téniers pour clore les Flamands, Téniers qui se présente avec ce *Chirurgien de village* où il s'est à ce point surpassé lui-même comme coloriste, que Smith a dit de ce panneau: « It is painted with surprising breadth and unusual force and richness of colour<sup>1</sup>. » C'est bien cela: « c'est peint avec une largeur surprenante et une vigueur et une richesse inaccoutumées de coloris. »

1. Catalogue raisonné, n° 420, page 369

## IV.

Cinq espagnols seulement, mais parmi eux la *Belle-Fille de Goya*, figure étrange qui fera tourner la tête à tous les artistes; au premier rang de ses amoureux se place M. Jules Jacquemart, qui en a fait une planche adorable. Goya serait fou du graveur, comme l'aquafortiste l'est du peintre. Tout est à signaler dans ce portrait d'une attraction qui s'impose à quiconque a le sentiment de l'art. Voilà de la peinture qui centuple les jouissances intimes de celui qui la possède; il faut être quelqu'un pour comprendre, pour sentir cela; c'est lettre morte pour le vulgaire.— Mais voyez donc la note des chairs, et celle du tapis, et la dentelle sous laquelle bat la poitrine, et ces chaussures de Cendrillon, et la qualité des noirs, et ce phénoménal petit chien, tout, vous dis-je, tout vous passionne et vous précipite dans un monde de sensations raffinées et sans prix! C'est nature,— non; — c'est mieux que nature; — d'un bout à l'autre, c'est une création. Un génie, ce Goya!

Sous l'émotion d'une telle œuvre, on doit se contenter de citer la *Petite Fille à l'oiseau*, amusant caprice du farouche Francesco de Herrera le vieux,— l'*Infante Marguerite*, spécimen distingué de Juan de Pareja, l'esclave de Velasquez à qui l'on attribue avec trop de sans gêne les pastiches de celui qui devint son élève, après que le désir de Philippe IV fut fait libre; — des *Fleurs* pleines de brio de Juan de Arellano, — et un sérieux et fort remarquable *Portrait d'homme* du gendre de Velasquez, Juan-Battista del Mazo Martinez.

## V.

Les Allemands ne sont guère plus nombreux que les Espagnols, mais comme eux ils comptent une œuvre tout à fait hors pair.

Qu'ils soient du père, qu'ils soient du fils, il pleut des Cranach de contrebande, et les connaisseurs ne s'y arrêtent pas. Ils réservent leur enthousiasme pour les productions authentiques des deux maîtres dont ils apprécient trop les qualités élevées pour se laisser prendre à de méchants pastiches exécutés d'après une formule banale, ils savent que les œuvres originales sont aussi difficiles à rencontrer que précieuses par la conception et le caractère. C'est donc pour eux une bonne fortune qu'une composition capitale, indiscutée et indiscutable de Luc Sunder Cranach le jeune.

*La Femme adultère* est une réunion de dix figures de grandeur naturelle vues à mi-corps ; chaque personnage du dernier au premier plan est traité avec une égale importance et néanmoins, par un artifice d'une habileté étonnante et que l'on ne soupçonne même pas, chacun est parfaitement à son plan. L'ensemble est d'une tournure qui à elle seule révèle un maître; c'est écrit dans les moindres détails avec des accents d'une fermeté qui n'admet aucun sacrifice, et l'aspect général n'en souffre pas. Quant au coloris, il est aussi puissant que possible et d'une solidité qui brave les siècles.

Chaque tête, chaque main mériterait une étude spéciale; les sentiments les plus divers, — la brutalité, la haine, la concupiscence, — sont exprimés avec l'autorité d'un penseur profond pour qui le cœur humain n'a point de secrets. La femme est charmante et le Christ, qui a le type hébraïque très-prononcé, est une de ces créations que l'on n'oublie jamais. Ouvre de tout premier ordre, on ne saurait trop le répéter.

Deux volets curieux par Johann von Mehlem, un Flamand qui s'est fixé à Cologne, — un *Saint François aux stigmates* d'Ignace Stern, plus connu sous le nom de Stella qu'il adopta, en prenant l'Italie pour seconde patrie, — il mourut à Rome en 1746; — deux pendants de Joan Amand Wink, peints sur cuivre en 1767, — des fleurs et des fruits remarquables; — un *Combat d'Ottomans et d'Impériaux*, par Augustin Querfurt que troublait le souvenir de Philippe Wouwerman; — les *Patineurs*, un spirituel François de Paula Ferg; — et je n'aurai plus à mentionner qu'une des nombreuses répétitions du *Portrait de Frédéric le Magnanime, Électeur de Saxe*, par Cranach le vieux, et une peinture de Grégoire Pencz, très-belle, très-curieuse, d'après une des Vierges de la série gravée par Albert Durer. Le tableau a longtemps figuré dans la galerie de Dresde dont il porte le cachet derrière le panneau; le catalogue en faisait alors un Durer.

## VI.

Peu d'Italiens : une *Bacchanale*, de Solimène; — un *Musicien*, de Piazzetta; — la *Fête du dieu Pan*, par Filippo Lauri; — la *Sainte Famille au Coq*, de Dosso Dossi; — c'est l'important tableau de la galerie du cardinal Fesch; — de très-belles *Ruines grecques*, par Panini; — *Persée délivrant Andromède*, ravissant projet de plafond de Giam-Battista Tiepolo; — la *Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste*, par son fils Giovanni-Domenico, un coloriste qui est son émule et, comme lui, la dis-

tinction même ; — le *Duel*, de Gaspardo Diziani, le maître de Marieschi, qui lui-même est représenté par six toiles décoratives, preuves éloquentes de la fausseté des innombrables Marieschi que l'on met en vente ; ceux-ci sont spirituels, lestement enlevés, pleins de brio : cela n'a trop ni queue ni tête, mais c'est fait à souhait pour le plaisir des yeux.

Enfin une des principales et nobles compositions du Dominiquin, probablement le plus important de ses tableaux de chevalet, le *Passage de la mer Rouge*.

## VII.

En Français, toute une légion chez qui l'esprit petille plus que du champagne.

J'en excepte toutefois l'austère et académique Simon Vouet, à qui il faut pardonner bien des toiles solennelles en faveur d'une *Mère*, bonne étude d'une facture savante.

Abraham Bosse, le graveur, est un peintre qui a fort peu peint. Sa série des *Quatre Saisons*, qui est très-personnelle, n'en est que plus curieuse. Il l'a gravée lui-même ; les planches sont accompagnées de vers caractéristiques et légèrement rabelaisiens.

Les quatre tableaux d'Abraham Bosse peignent à merveille leur époque ; ce Tourangeau est un piquant observateur et un franc coloriste.

Les fleurs de Baptiste sont dignes des fleurs de Blain de Fontenay, et celles de Blain de Fontenay de celles de Baptiste. Le beau-père et le gendre semblent avoir échangé leurs pinceaux pour exécuter deux de leurs plus brillants panneaux décoratifs.

De François Le Moine, un *Fleuve et des Néréides*, traités avec la noblesse qu'il apportait dans les *grandes machines* qui ont illustré son nom.

De Chardin, des attributs, *le Temple des Muses*.

Autour de Boucher, tous les noms de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui relèvent de lui à quelque titre que ce soit. Un beau dessus de porte, une grisaille de Fragonard, et de Fragonard encore, *la Lettre*, que lit attentive une jeune fille croquée en quelques coups de ce pinceau qui est l'adresse même ; sur le châssis une main de femme a tracé ces mots : « La plume serait inhabile à décrire le charme et la grâce répandu (*sic*) sur cette délicieuse figure de Fragonard. » — De Caresme une vive *Bacchanale* ; rien, absolument rien d'académique, mais c'est vivant, trop vivant peut-être, diront les rigoristes ; — d'Hubert Robert, deux *Vues du jardin du marquis*

CH COUNTRY SC

LA FEMME ADULTERE

Imp. A. Salmon, Paris.

ILLUSTRATION DES BEAUX ARTS





*de Laborde* du ton le plus argentin, du faire le plus aimable, et étoffées d'une foule de personnages de l'allure la plus spirituelle, parmi lesquels on distingue l'artiste lui-même dessinant d'après nature; — et Lajoue, et Lavreince, et Garnier, et Baudouin, et Schall, et Charlier, et Jollain, etc., toute la nichée des petits peintres ordinaires du monde galant.

Le maître a un paysage, sorte de *Pastorale* qui a fait partie de la riche collection de M. Léopold Double; et une grande toile, *Arion sauvé*, qui charme au son de sa lyre tritons et néréides. Les néréides, qui sont singulièrement séduisantes, semblent ne demander qu'à se laisser charmer.

*Le Dessinateur* de Lépicié est un des meilleurs morceaux de ce réaliste qui reste toujours distingué en ne cessant jamais d'être vrai; dessin, couleur, composition, tout est chez lui d'une sincérité absolue.

De Boilly, *la Rose qui tombe*, fort jolie grisaille que je préfère à beaucoup de ses tableaux; c'est très-français et légèrement gaulois.

### VIII.

J'ai donné le pas aux Anglais, par qui j'aurais dû terminer l'examen des écoles anciennes; mais j'ai conservé le plus illustre d'entre eux comme transition naturelle à notre école moderne, sur laquelle l'admiration enthousiaste de Géricault et de Delacroix pour Reynolds a exercé une influence si heureuse.

Tout ce qui a été mis en vente jusqu'ici à Paris sous le nom de Reynolds était indigne de ce glorieux baptême. Cette fois enfin il en est autrement, et l'on pourra apprécier sainement le grand portraitiste.

*Sir George Yonge*, qui fut secrétaire d'État au Département de la Guerre et gouverneur de la colonie du Cap de Bonne-Espérance, a été peint en 1768 par Sir Joshua, dont le talent venait d'atteindre son apogée. Les portraits de cette période sont, comme celui-ci, d'une grande richesse de tons unie à une extrême finesse, et se distinguent presque tous par la fourrure dont le peintre avait alors la fantaisie d'orner les vêtements de ses modèles, *with the fur trimmed coats*. Jamais aussi Reynolds n'a fait plus vivant. C'est le cas de *Sir George Yonge*.

## IX.

Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine!  
 Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine,  
 Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons,  
 La pâle mort mêlait les sombres bataillons<sup>1</sup>.

Il fallait le génie d'Eugène Delacroix pour s'attaquer à ce sujet fatal ; lui seul pouvait le comprendre et l'interpréter d'une manière neuve qui fut un profond enseignement. Ce n'est point la lutte des rois qu'il nous a représentée, mais le pauvre peuple sacrifié à ce jeu sanglant des monarques, un de ces cuirassiers héroïques qui firent sans hésiter, sur un geste désespéré de César, cette impossible charge de géants, dernier coup de dé qu'avait à jouer le « Corse aux cheveux plats ».

Au fond de la plaine râle confusément la tragique défaite sous un ciel de plomb rayé de sanglantes éclaircies ; tout l'intérêt est concentré sur le premier plan où gît, écrasé entre deux chevaux, un infortuné cuirassier qui, près d'expirer, fait un effort suprême pour se soulever. Il n'y a rien de la douleur physique dans ce malheureux arraché par la conscription à quelque ferme ou à quelque atelier ; le deuil de son dernier regard, c'est le deuil de tout ce qu'il a aimé, c'est surtout le deuil de la patrie qui succombe pour s'être livrée à l'ambition d'un despote.

L'âme même de la nation vibrait dans l'artiste et a guidé sa main fiévreuse lorsqu'il retracait cette date funèbre. Une page immortelle, cette petite toile, et qui suffirait à la gloire du maître !

C'est un de ses titres les plus illustres aussi, cet *Héliodore chassé du temple* qui décore l'une des chapelles de Saint-Sulpice et dont nous avons ici la première pensée.

Le *Samson combattant les Philistins*, petite toile qui a appartenu au duc d'Orléans, est le fier projet du tableau de Decamps qui a acquis une si grande célébrité et qui a fait partie de la galerie du même prince. Decamps avait une prédilection singulière pour le héros biblique, dont la légende a une grandeur étrange qui en fait un type à part et fort éloigné de l'Hercule grec. Mais parmi les compositions que la vie de Samson a inspirées à l'artiste, une des mieux réussies est assurément celle où l'on voit le héros brandissant sa machoire d'âne au milieu des Philistins épouvantés. Decamps a su représenter la foule et le désordre sans

1. Victor Hugo, *les Châtiments*.

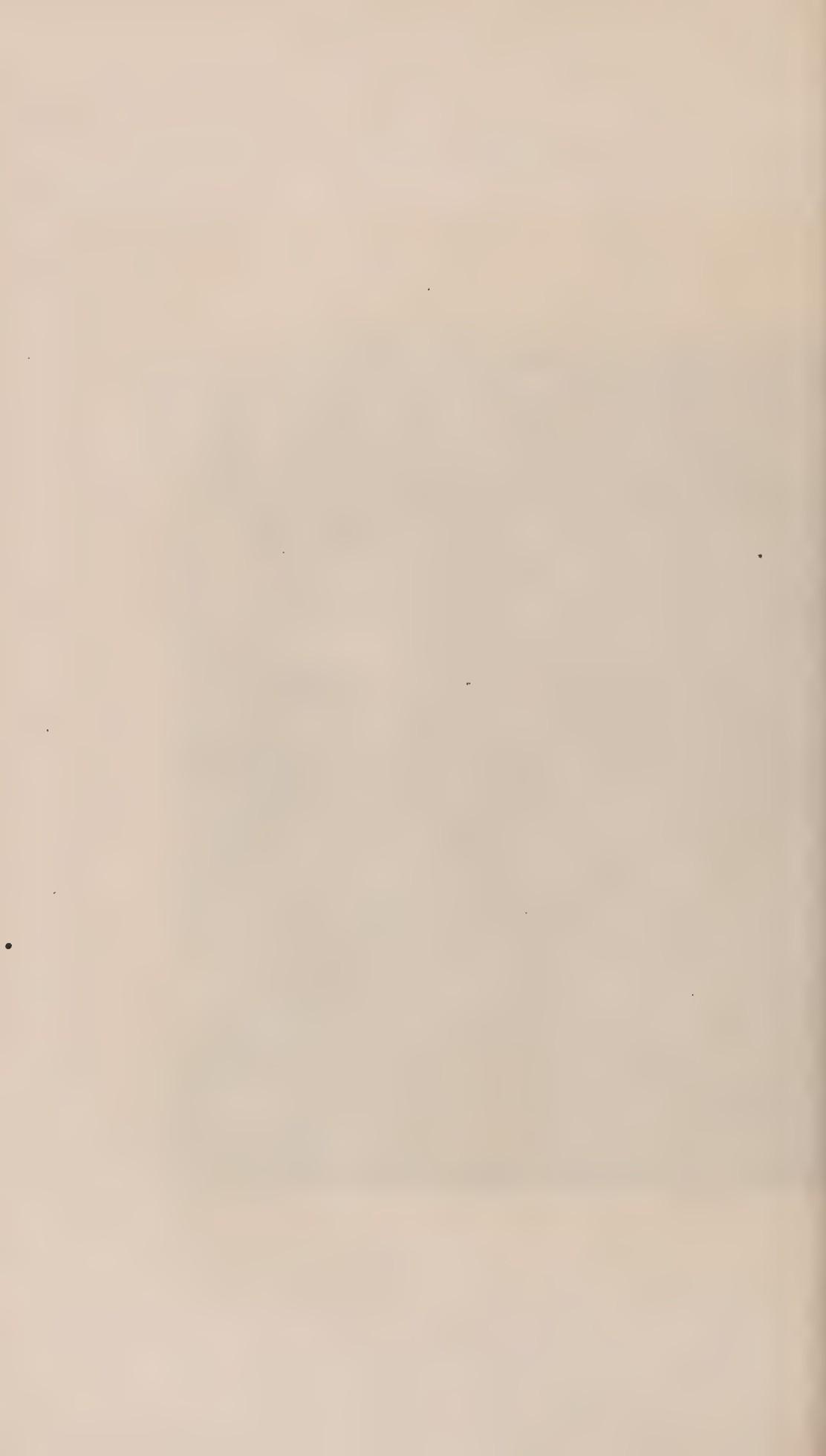


Hubert Delacroix, print.

WATERLOO

A.P. Martind. et sc.

frmo A. Cadart, Paris



tomber dans la confusion, et le personnage principal dessine impérieusement sa silhouette au milieu de la mêlée. Le paysage est admirablement approprié à cette scène sauvage, et le ciel déchiré par les nuages est du plus grand effet sur la plaine rocheuse où se livre le combat.

*Le bon Samaritain*, du même artiste, est l'esquisse célèbre, — peut-on donner le nom d'esquisse à une œuvre aussi puissante ? — qui a fait partie de la collection de M. Margueritte.

De Paul Delaroche, une étude de *Vieille Femme* pour la *Mort d'Élisabeth*, le tableau malheureux du Luxembourg ; cette simple tête montre Delaroche supérieur à lui-même quand il peignait d'après nature.

Tassaert, dans son *Louis XVII*, a mis un sentiment profond traduit par une exécution d'une distinction infinie; c'est très-beau de pâte, très-beau de ton.

Les *Baigneuses* de Diaz pourraient tout aussi bien s'appeler des nymphes. Elles sont charmantes toutes les trois, ces jeunes femmes à demi nues, qui, au bord d'une eau limpide, profitent de la solitude discrète des forêts pour montrer leurs délicates carnations que vient dorer un furtif rayon de soleil.

Dans ce tableau Diaz se montre un adorable peintre de la fantaisie, mais il sait en même temps nous rappeler qu'il est grand paysagiste et qu'il n'a qu'à vouloir pour être simplement et profondément vrai. Voyez ce tout petit tableau, dont le cadre grand comme la main a pour titre la *Plaine de Barbizon*. Quelle immensité dans cette toile minuscule, et comme ces beaux nuages qui reçoivent une lumière nacrée s'enroulent bien au-dessus de cette vaste campagne, qui après une journée de pluie s'illumine subitement à l'horizon ! C'est un bijou que cette *Plaine de Barbizon*, un chef-d'œuvre que Bonington eût été fier de signer.

Le *Sous bois* est une admirable chose; aucun peintre n'a rendu comme Diaz les profondeurs mystérieuses de la forêt. C'est à l'extrême du Bas-Bréau, dans l'endroit appelé *la Reine-Blanche*, qu'a dû être pris le motif de ce beau tableau. Là les roches grises et semées de mousses épaisses se dérobent derrière les houx et les buissons épineux, parmi les hêtres séculaires dont le tronc blanc accroche la lumière.

Mais les aspects de l'antique forêt sont multiples, et si, quittant la haute futaie, on gravit les coteaux rocheux, parsemés de vieux bouleaux, on retrouvera sans doute l'endroit où Théodore Rousseau a peint les *Chevriers*. Car, bien que le peintre ait placé là des figures vêtues de costumes béarnais, il est impossible de ne pas y reconnaître un site pris dans la forêt de Fontainebleau. Cette superbe toile, peinte avec une pas-

sion et un entrain inouïs, est inconnue de la génération actuelle; elle ne peut manquer de fanatiser quiconque a le sentiment de la couleur et la passion de la nature; et pourtant elle a été refusée au Salon, et on sait si les rigueurs de l'Institut ont été favorables au peintre, dont la réputation a pu grandir mystérieusement et à l'abri du contrôle.

Les *Vaches sous bois* sont encore un souvenir de cette belle forêt que Rousseau aimait tant. Mais les *Peupliers* nous montrent les rives de la Seine bordées d'un rideau printanier dont la vive verdure étincelle au soleil comme un bouquet d'émeraudes; les eaux sont d'un calme transparent d'une justesse extraordinaire; le ciel d'une finesse nacrée; c'est grand jour de fête pour la nature.

Quant à la *Vallée du Bas-Meudon et l'île Seguin*, vue prise de la terrasse de Saint-Cloud<sup>1</sup>, je ne puis mieux faire que de reproduire l'appréciation si juste du fidèle historien de Rousseau, M. Alfred Sensier : « Au premier plan, un soldat, assis sur le parapet, fait remarquer à son camarade la diligence qui passe sur le pont de Sèvres. C'est une étude des plus saisissantes : les eaux de la Seine reflètent les bois et les coteaux de Meudon, tous peints avec une vigueur d'exécution et une distinction de ton local qui en font un des plus beaux morceaux de peinture de notre époque. C'est là que Rousseau se montre vraiment puissant, original et grand peintre dans sa liberté de pratique et la profondeur de son art; la perspective à vol d'oiseau semble vous donner des ailes<sup>1</sup>. »

Le nom de Théodore Rousseau amène naturellement celui de Jules Dupré; en effet, malgré les différences qui caractérisent leur talent, ces deux maîtres demeureront inséparables dans l'histoire de l'art. Ce qui frappe tout d'abord dans les œuvres de Jules Dupré, c'est la spontanéité de l'impression. Il a vu dans la campagne un site ou un effet qui a frappé son esprit; il le possède dans toutes ses parties essentielles, si bien que la main obéissante traduit tout d'un jet l'impression sur la toile. Si pour arriver à ce résultat le peintre s'est livré à un labeur incessant, s'il a recommencé cent fois et détruit cent fois son ouvrage, le spectateur n'en sait rien, car la peine n'apparaît nulle part, et les toiles les plus cherchées du maître présentent toujours le charme et la vigueur d'une brillante improvisation.

Que dire, par exemple, de ce *Vieux Chêne*, dont les branches solides et le feuillage puissant se détachent sur un ciel d'un bleu intense et profond? C'est une splendide décoration, mais où rien n'est conventionnel, car cet arbre, aussi bien que le sol où il est fortement planté et l'atmo-

1. *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, par Alfred Sensier. Un vol. in-8, page 40. Paris, Léon Techener, 1872.



SOUS BOIS

A.P. Martial d'et sc.

Imp A. Cadart, Paris,



sphère qui l'entoure, est là tel qu'on a pu le voir dans la nature ; l'artiste semble avoir été un miroir fidèle plutôt qu'un interprète. Et cependant ce n'est pas une étude, mais un tableau parfaitement établi et où l'agencement des lignes, aussi bien que la relation des tons, est savamment équilibré. Ce n'est pas une étude non plus ce *Soleil couchant*, dont la lumière incandescente perce à travers un ciel d'orage et se reflète dans l'eau d'une mare bordée de vieux arbres. Le pêcheur attardé, qui jette encore sa ligne à l'heure où la campagne est déjà morne et silencieuse, suffit à animer le tableau, et la petite touche blanche qui l'éclaire n'est pas l'effet d'un hasard heureux, car c'est elle qui donne la note au reste et qui est comme la clef de voûte du tableau.

Depuis qu'il va aux environs de Cayeux, sur la côte de Picardie, l'éminent artiste a trouvé dans l'immensité des grèves un élément nouveau qui va admirablement à la tournure de son esprit, et la *Marée basse* est peut-être sa note la plus accomplie dans cette voie nouvelle. Au premier plan, à droite, une barque qui attend le retour de la marée pour être remise à flot; grand ciel d'orage roulant ses nuages chargés de pluie et d'électricité ; à gauche, à perte de vue, la mer. C'est tout. C'est assez ; — c'est un chef-d'œuvre.

Corot, le peintre des douces rêveries, va nous conduire subitement à un ordre d'idées bien opposé. Et cependant il semble que la nature ne peut se montrer autrement qu'elle n'est, et que les peintres en la reproduisant fidèlement dans un même pays devraient aboutir à des résultats sinon identiques, au moins singulièrement rapprochés. Il en serait ainsi en effet si un tableau se faisait avec les yeux qui voient et la main qui exécute, mais l'esprit de chacun sent différemment, et le modèle qui pose n'est qu'un moule uniforme sur lequel l'artiste greffe une pensée personnelle.

Les *Bords de l'Oise* se passeraient de signature, car Corot est là tout entier, et la *Vallée de Marcoussis*, avec son rideau de peupliers projetant sur la prairie leurs longues ombres portées, est un tableau entièrement peint d'après nature, mais où la personnalité de l'artiste reste très-apparente. Dans la *Route traversant un village*, qui est aussi une étude peinte sur nature, on est au premier abord un peu plus déconcerté, parce que l'artiste, qui se plaît à la verdure et aux sites champêtres, n'a fait que bien rarement de ces vieilles mesures pittoresques chères à d'autres peintres. Néanmoins, si le sujet sort un peu des habitudes de Corot, sa touche le trahit, et cette toile, qui tout en lui ressemblant ne ressemble pas à ses tableaux habituels, emprunte un attrait nouveau à sa singularité même.

M. Millet s'est créé un genre particulier en appliquant aux scènes de la vie intime la grande tournure et le style monumental de tableaux d'histoire. Ennemi déclaré de ce qui constitue à proprement parler *le pittoresque*, il supprime sans hésitation tous les détails qui viendreraient rompre l'unité d'impression qu'il poursuit. *La Baratteuse* est à cet égard d'une simplicité rudimentaire qui fait songer aux figures typiques des Égyptiens et de l'art grec primitif. Ce n'est pas une paysanne faisant du beurre que nous avons sous les yeux, c'est l'action de faire du beurre, personnifiée sous les traits d'une paysanne. Dans les *Oies*, l'artiste, cédant toujours aux mêmes préoccupations, n'a pas cherché, avec ce troupeau de volatiles qui par un chemin raviné descend vers une mare, à nous montrer les détails réjouissants d'un plumage que le vent agite; il emprisonne sa peinture dans un contour impérieux et concentre toute son attention à reproduire le type de l'animal qu'il représente.

On se reposera de la rude simplicité de M. Millet en jetant un coup d'œil sur un petit tableau de M. Guillemin. Celui-là n'a aucune prétention au genre épique, et dans sa *Leçon de danse* il se contente d'être, comme toujours, un peintre aimable et spirituel.

La collection n'eût pas été complète, si à côté des belles natures mortes des maîtres hollandais elle n'avait pas possédé une œuvre du même ordre due à la peinture contemporaine. Des *Fruits* de Saint-Jean viennent à point pour combler cette lacune, car ils sont exécutés avec une délicatesse de pinceau qui les range dans la famille de ceux que faisaient les Van Huysum et les Van Spaendonck.

Au point de vue de l'art moderne aussi bien que de l'art ancien, la galerie que nous venons de parcourir ne peut manquer de préoccuper vivement l'attention publique; elle renferme, dans les genres les plus divers, des toiles d'une grande valeur et qui tiendraient dignement leur place au sein des plus belles collections.

HENRI PERRIER.




---

Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

---

# FRESQUES

DE

# RAPHAEL

PROVENANT DE

# LA MAGLIANA

---

Les Fresques seront vendues le Vendredi 25 Avril 1873

ELLES SERONT EXPOSÉES

A PARIS - AUTEUIL

Rue Michel-Ange, n° 44,

partir du 10 Avril, de 1 heure à 6 heures.

---

S'ADRESSER

POUR LA NOTICE ET LES CARTES D'ENTRÉE

A PARIS, CHEZ

M<sup>e</sup> ESCRIBE,  
commissaire - priseur,  
6, rue de Hanovre.

M. HARO, peintre-expert,  
chevalier de la Légion d'honneur,  
14, rue Visconti, et rue Bonaparte, 20.

# VENTE APRÈS DÉCÈS

Hôtel Drouot, salles 8 et 9,

DE LA COLLECTION

D E

# TABLEAUX ANCIENS ET ŒUVRES D'ART

*Provenant de la Succession*

De M. le Comte d'ESPAGNAC

---

## MARBRES ET OBJETS PRÉCIEUX

---

Exposition particulière le mercredi 30 avril 1873, de 1 h. à 5 heure  
— publique le jeudi 1<sup>er</sup> mai 1873 — — —

**VENTE les Vendredi 2 et Samedi 3 Mai 1873**

A DEUX HEURES ET DEMIE PRÉCISES.

---

### COMMISSAIRES - PRISEURS :

M<sup>e</sup> NAVOIT,  
rue Ventadour, 5;

M<sup>e</sup> BÉGUIN,  
rue Neuve-des-Petits-Champs, 28

### EXPERT :

M. HARO, peintre-expert, chevalier de la Légion d'honneur,  
rue Visconti, 14, et rue Bonaparte, 20.

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.

# COLLECTION DE TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

DE M. B\*\*\*

Exposition particulière, le dimanche 4 mai 1873;  
— publique, le lundi 5 mai 1873.

Vente Hôtel Drouot, salle n° 8, le Mardi 6 mai 1873.

M<sup>e</sup> ESCRIBE, commissaire-priseur, rue de Hanovre, 6; | M. HARO, peintre-expert, 14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte,  
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.

# TABLEAUX MODERNES DESSINS ET AQUARELLES

COLLECTION DE M. L\*\*\*

Exposition particulière, le lundi 12 mai 1873;  
— publique, le mardi 13 mai 1873.

Vente Hôtel Drouot, salles n<sup>o</sup>s 8 et 9, le Mercredi 14 mai 1873.

M<sup>e</sup> CHARLES PILLET, commis- | M. HARO, peintre-expert,  
saire-priseur, 10, r. Grange-Batelière; | 14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte,  
CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUE LE CATALOGUE.

Nous annonçons particulièrement cette vente composée de tableaux modernes et de dessins et aquarelles par Brion, Chaplin, Corot, Courbet, Daubigny, Delacroix, Diaz, Français, Fromentin, Pils, Protas, Troyon, Decamps, Detaille, Meissonier, E. Lami, Th. Rousseau, Zamacois, Palizzi, etc., etc.

# GALERIE DU M<sup>IS</sup> DE LA ROCHEB...

# TABLEAUX

DES

## PRINCIPAUX MAITRES

Anciens et Modernes

DES ÉCOLES

ANGLAISE, HOLLANDAISE, FLAMANDE, ESPAGNOLE

ITALIENNE, ALLEMANDE ET FRANÇAISE

COMPOSANT LA

Galerie du marquis de la Rocheb....

DONT LA VENTE AURA LIEU HOTEL DROUOT,

SALLES 8 ET 9

Les mercredi 23, jeudi 24 et vendredi 25 avril 1873,

M<sup>E</sup> CHARLES PILLET,

Commissaire-priseur, 10, rue Grange-Batelière,

EXPERTS :

M. DURAND-RUEL,  
16, rue Laffitte.

M. FÉRAL, peintre,  
23, rue de Buffault.

Expositions : Particulière, le lundi 21 avril 1873,

— Publique, le mardi 22 avril 1873.

Nous devons signaler, parmi les tableaux de l'école anglaise, des œuvres remarquables de Sir Josuah Reynolds, Henry Raeburn, John Jakson, George Morland, Ol Cromme, John Cromme, John Constable, John Ladbrooke.

# COMPAGNIE PARISIENNE

D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

6, rue Condorcet.

## ÉMISSION DE 16,668 OBLIGATIONS

Le Conseil d'Administration a l'honneur d'informer MM. les Actionnaires que, par délibération de l'Assemblée générale en date du 28 mars 1872, il est autorisé à émettre 16,668 obligations de 500 francs, rapportant 5 pour 100 d'intérêts annuels, soit 25 francs, payables par semestre au commencement des mois de janvier et juillet de chaque année.

Ces obligations, d'ailleurs semblables à celles déjà émises, seront remboursables au pair, par voie d'amortissement, en 33 annuités, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1873.

La souscription sera exclusivement réservée aux Actionnaires.

Les obligations seront émises à **420 francs**, payables **en deux termes**, avec jouissance du 1<sup>er</sup> janvier 1873, à 5 pour 100 sur 500 francs.

Le 1<sup>er</sup> versement sera de 220 francs et aura lieu du 7 au 19 avril inclusivement, le dimanche excepté.

Le 2<sup>e</sup> versement sera de 200 francs et aura lieu du 6 au 18 octobre 1873 inclusivement, le dimanche excepté.

Les Obligataires auront la faculté de se libérer du 2<sup>e</sup> versement par anticipation. En ce cas, il leur sera bonifié un escompte de 5 pour 100 l'an sur le montant de ce dernier versement.

Les coupons des actions payables les 6 avril et 6 octobre 1873 seront acceptés en paiement des versements correspondants à faire sur les obligations souscrites.

Les souscriptions seront reçues au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet, tous les jours, y compris le dimanche, du vendredi 28 mars au vendredi 4 avril 1873 inclusivement, de 10 heures du matin à 2 heures très-précises, sur la présentation des mandats qui seront délivrés, comme d'usage, par le bureau des titres de la Compagnie, pour le paiement du coupon à l'échéance du 6 avril prochain.

La production des certificats nominatifs est indispensable.

La présentation matérielle des titres au porteur ne sera pas exigée. La Compagnie se contentera du dépôt des coupons et du bordereau à l'appui faisant connaître le nombre et les numéros des actions correspondantes.

Si les souscriptions dépassaient le nombre des obligations à émettre, les demandes seraient réduites au prorata du nombre d'actions du souscripteur.

Les obligations seront nominatives jusqu'à leur entière libération.

# LA NATIONALE

COMPAGNIE D'ASSURANCES SUR LA VIE

Établie à Paris, rue de Grammont et rue du Quatre-Septembre, 18.

**Garantie : 105 millions de francs.**

## CONSEIL D'ADMINISTRATION :

**M. Bourceret** (F.), ancien banquier, propriétaire, *président*.

MM.

**De La Panouse** (le comte A.), propriétaire.  
**Lefebvre** (F.), ancien banquier, ancien régent de la Banque de France.

**Mallet** (H.), de la maison Mallet frères et C<sup>e</sup>, banquier.

**Hottinguer** (le baron R.), banquier, régent de la Banque de France.

**De Waru** (A.), ancien régent de la Banque de France.

**André** (Alfred), banquier, régent de la Banque de France, membre de l'Assemblée nationale.

**De Rothschild** (le baron Gust.), banquier.

MM.

**Lutscher** (André), de la maison Hentsch-Lutscher et C<sup>e</sup>, banquier.

**Clausse** (Gustave), propriétaire.

**De Machy**, de la maison A. Seilliére, banquier.

**Vuitry**, ancien ministre présentant le Conseil d'Etat.

**Le Lasseur**, de la maison Périer frères, banquier.

**Archdeacon** (E.-A.), ancien agent de change.

**Pillet-Will** (le comte F.), banquier, régent de la Banque de France.

## CENSEURS :

**MM. Davillier** (H.), régent de la Banque de France, ancien président de la Chambre de Commerce de Paris.

**Denormandie**, président de la Chambre des Avoués, membre de l'Assemblée nationale.

**Moreau** (F.), négociant, censeur de la Banque de France.

## DIRECTEUR :

**M. Onfroy** (J.), ancien négociant, ancien membre du Conseil municipal de la ville de Paris.

## Opérations en cours au 31 décembre 1871.

Assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices . . . . .	237,796,831	fr.
Assurances diverses . . . . .	14,789,219	
Rentes viagères assurées . . . . .	5,932,564	

## Répartition des garanties.

Réserves pour assurances en cas de décès avec participation aux bénéfices . . . . .	29,159,720	
Réserves pour assurances diverses . . . . .	3,821,135	
Réserves pour rentes viagères . . . . .	48,807,910	
Réserves de prévoyance et en augmentation du capital social. . . . .	8,818,291	
Capital social. . . . .	15,000,000	fr.
Ensemble . . . . .	23,818,291	
	105,607,056	fr.

Cette somme de 23 millions est complètement indépendante des réserves spéciales à chaque nature d'assurance.

## Valeurs appartenant à la Compagnie.

**OBLIGATIONS** souscrites par les actionnaires et garanties par l'inscription au nom de la Compagnie, de **150,100** fr. de rentes sur l'État. . . . . **15,000,000** fr.

**RENTES** : **1,965,136** fr. en 5, 4 1/2 et 3 0/0 sur l'État.

**1,203,815** obligations des chemins de fer français.

**134,327** actions des canaux garanties par l'État.

**118,460** obligations foncières, hypothécaires et trentenaires.

<b>3,421,150</b> fr. ayant coûté . . . . .	<b>66,596,778</b>	
Nues propriétés, bons du Trésor, effets et espèces . . . . .	<b>2,547,928</b>	
<b>IMMEUBLES</b> . . . . .	<b>21,462,350</b>	
	<b>105,608,056</b>	fr.
Bénéfices répartis aux assurés . . . . .	<b>8,508,052</b>	fr.
Capitaux au décès des assurés . . . . .	<b>19,276,713</b>	

# ART INDUSTRIEL

L. ROUVENAT \*

JOAILLERIE. — BIJOUTERIE.  
OBJETS D'ART.

2, rue d'Hauteville, 62.

MÉDAILLE D'OR, EXPOSITION DE 1867

SERVANT

BRONZES ET PENDULES D'ART,  
ÉMAUX CLOISONNÉS.

137, rue Vieille-du-Temple, 137.

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE.

CH. CHRISTOFLE ET C°

Grande médaille d'honneur à l'Expos. univ. de 1855.

56, rue de Bondy, 56, Paris.

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

PORCELAINES ET CRISTAUX

MAISON DE L'ESCALIER DE CRISTAL

1, rue Auber, et 6, rue Scribe.

OBJETS D'ART. — FANTAISIES.

EXPOSITION

DE

TABLEAUX DES MAITRES MODERNES

FRÉDÉRIC REITLINGER

37, rue des Martyrs, 37.

Entrée des galeries : 1, rue de Navarin.

A. BRIOIS

Pharmacien-chimiste.

PRODUITS ET APPAREILS

POUR LA PHOTOGRAPHIE.

SEUL DÉPÔT EN FRANCE

des objectifs allemands de Voigtländer.

4, rue de la Douane, 4.

BRODERIES D'ART.

BIAIS AINÉ FILS ET RONDELET

74, rue Bonaparte, 74.

PARIS.

BRODERIES AU PETIT POINT, BRODERIES  
PAR APPLICATIONS, FIGURES BRODÉES  
RESTAURATIONS.

ÉDITION PETERS

MUSIQUE CLASSIQUE

14, boulevard Poissonnière,  
ou 19, rue de Lille.

PARIS.

L.-T. PIVER

Seul inventeur et préparateur exclusif  
DU SAVON AU SUC DE LAITUE  
DU LAIT D'IRIS POUR LE TEINT.  
10, Boulevard de Strasbourg, 10.

PARIS.

JULES DOPTER et C°

VERRES GRAVÉS

PAR L'ACIDE (NOUVEAU PROCÉDÉ)

21, Avenue du Maine, 21.

ORFÉVRERIE VEYRAT

MANUFACTURE, 31, RUE DE CHATEAUDUN.

PARIS.

Orfèvrerie en argent massif

Argenture de Ruolz.

CH. SEDELMEYER

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54 bis, faubourg Montmartre.

SERVICES HYDRAULIQUES

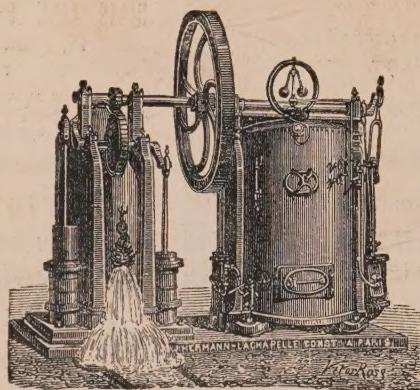
# Pompes à Pistons plongeurs

ACTIONNÉES PAR DES

## MACHINES A VAPEUR VERTICALES

APPROVISIONNEMENT  
ET SERVICE  
DES COMMUNES,  
VILLEs,  
PARCS ET JARDINS,  
ÉTABLISSEMENTS  
PUBLICS,  
JEUX HYDRAULIQUES,  
FONTAINES.

Envoi franco du Pro-  
spectus détaillé.



APPROVISIONNEMENT  
ET SERVICE  
DES CHATEAUX,  
MAISONS  
DE CAMPAGNE,  
FERMES,  
ÉTABLISSEMENTS  
INDUSTRIELS,  
IRRIGATIONS,  
ÉPUISEMENTS

Envoi franco du Pro-  
spectus détaillé.

J. HERMANN - LACHAPELLE

Constructeur-Mécanicien, 144, faubourg Poissonnière, à Paris.

### COMPAGNIE PARISIENNE D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Le Conseil d'administration a l'honneur d'informer MM. les actionnaires que le complément du dividende de l'exercice 1872, soit 38 fr. 50 cent. par action, sera payé à partir du 7 avril prochain, tous les jours non fériés, de dix heures à deux heures, au siège de la Société, rue Condorcet, 6.

Conformément aux dispositions des lois des 23 juin 1857, 16 septembre 1871, 30 mars et 29 juin 1872, il sera déduit :

1° 0 fr. 578 par action nominative de capital ou de jouissance;

2° 1 fr. 29 par coupon d'action de capital au porteur;

3° 1 fr. 16 par coupon d'action de jouissance au porteur;

Ce qui fixe la somme à recevoir :

1° Sur les actions nominatives de capital ou de jouissance, à ... 37 922

2° Sur les actions de capital au porteur, à ..... 37 21

3° Sur les actions de jouissance au porteur, à ..... 37 34

Les titres pourront être déposés dès le 28 courant, en échange d'un mandat à échéance du 7 avril.

MM. les actionnaires qui sont possesseurs d'actions amorties et qui n'ont pas encore demandé l'échange de leurs titres contre des actions de jouissance sont instamment priés de vouloir bien se présenter dans les bureaux de la Compagnie, pour effectuer cette opération, afin de n'éprouver aucun retard dans le paiement de leurs coupons.

# EN VENTE

## BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

3, RUE LAFFITTE, 3

PEINTRES.	EAUX-FORTES DE PEINTRE.	PRIX DES ÉPREUVES	
		avant la lettre.	avec la lettre.
FE. . . . .	Le Fumeur. . . . .	(presque épuisé)	6 fr. 3 fr.
ONIER. . . . .	Le Sergent rapporteur. . . . .	(presque épuisé)	12 6
— . . . . .	Le Polichinelle. . . . .	(presque épuisé)	15 »
COTTER. . . . .	Femme avec son enfant. . . . .	(presque épuisé)	5 2
EAU (TH.). . . . .	Le Vacher. . . . .		2 »
IT. . . . .	Chênes de roche. . . . .	(très-peu d'épreuves)	3 »
— . . . . .	Fou sous Henri III. . . . .		4 »
	Joueurs de trictrac. . . . .		4 2
<b>BURINS ET EAUX-FORTES D'APRÈS DES PEINTRES.</b>			
Y-DUVAL. . . . .	Jeune Fille, par Flameng. . . . .	6	3
INO. . . . .	Gentilhomme, par Deveaux (Gal. Pourtalès). . . . .	6	3
ELLO DE MESSINE.. . . . .	Condottiere, par Gaillard (Gal. Pourtalès). . . . .	Épuisé.	3
WAN). . . . .	L'Homme à l'œillet, par Gaillard (Gal. Suermondt). . . . .	»	5
— . . . . .	Cavalier, par La Guillermie (Gal. Pourtalès). . . . .	»	
— . . . . .	Hille Bobbe, par Flameng (Gal. Suermondt). . . . .	4	2
— . . . . .	Wilhem van HeythuySEN (Gal. Double). . . . .	6	3
RR. . . . .	Femme endormie, par Morse. . . . .	10	5
— . . . . .	La Source, par Flameng. . . . . (presque épuisé)	40	6
	Épreuves au camée. . . . .	30 fr.	
	— d'artiste. . . . .	20	
— . . . . .	Angélique, par Flameng. . . . .	30	6
	Épreuves au camée. . . . .	20 fr.	
	— d'artiste. . . . .	15	
— . . . . .	M <sup>me</sup> Devauçay, par Flameng (Gal. Reiset). . . . .	10	
— . . . . .	Odalisque, par Haussoullier (Col. É. Galichon). . . . .	15	6
— . . . . .	OEdipe, par Gaillard (Gal. Duchâtel). . . . .	20	6
VAN DER). . . . .	Soldat et Fillette, par Jacquemard (Gal. Double). . . . .	6	»
NIER. . . . .	L'Audience, par Carey. . . . . (presque épuisé)	8	4
— . . . . .	Halte (Gal. du marquis d'Hertford). . . . .	»	3
— ANGE. . . . .	Vierge de Manchester, par François. . . . .	4	
ON. . . . .	Le Sommeil, par Flameng. . . . .	4	
— . . . . .	Le Réveil, par Flameng. . . . .	4	2
	(Ces deux gravures sont pendant).		
EL. . . . .	Apollon et Marsyas, par Normand. . . . .	»	2
— . . . . .	Belle Jardinière, par Rosotte. . . . .	5	2
ANDT. . . . .	Christ bénissant les enfants, par Flameng. . . . .	6	3
— . . . . .	Le Doreur, par Flameng (Gal. de Morny). . . . .		2
LOS. . . . .	Saskia, femme de Rembrandt, par Flameng. . . . .	6	3
— . . . . .	Jeune Fille au manchon, par Flameng (Gal. du marquis d'Hertford). . . . .	»	2
LEONARD DE). . . . .	Saint Sébastien, par Flameng. . . . . (presque épuisé)	8	4
<b>GALERIE DEMIDOFF.</b>			
— . . . . .	Le Matin, par Morse. . . . .	8	4
— . . . . .	La Petite Fille au chien, par Morse. . . . .	8	4
	(Ces deux gravures sont pendant).		
	Épreuves d'artiste. . . . .	12 fr.	
TON. . . . .	Cène d'Emmaüs, par Rosello. . . . .	4	2
— . . . . .	Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne, par Flameng. . . . .	4	2
— . . . . .	Mort du Poussin, par Bracquemond. . . . .	4	2
T. . . . .	Le Serment de Vargas, par Rajon. . . . .	4	2

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages.

Paris. . . . .	Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.
Départements. . . . .	— 44 fr.; — 22 fr.
Étranger : le port en sus.	

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

Les Souscripteurs qui au montant de leur abonnement pour l'année 1873 joindront la somme de cent vingt francs recevront les volumes parus depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1869, époque à laquelle a commencé la seconde série de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Les Abonnés à une année entière reçoivent :

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Journal hebdomadaire pendant la saison des ventes et bi-mensuel pendant l'été, publié dans le même format que la *Gazette des Beaux-Arts*, de manière à former à la fin de l'année un volume plein de renseignements curieux sur le mouvement des arts.

Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, recueille les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments qui sont en projet, les livres qui paraissent, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente...

## ORNEMENTATION USUELLE

Les Abonnés qui verseront la somme de 25 fr. pourront faire retirer à la GAZETTE L'ORNEMENTATION USUELLE DE TOUTES LES ÉPOQUES DANS LES ARTS INDUSTRIELS ET EN ARCHITECTURE, par R. Pfnor. Ce volume, petit in-folio, soigneusement relié avec dos en maroquin et composé de deux parties contenant 57 gravures en relief, 24 chromolithographies, 39 planches en taille-douce et 65 gravures intercalées dans le texte, se vend 72 fr. en librairie.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

3, RUE LAFFITTE, 3